

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES AFFICHES POLITIQUES AMÉRICAINES DURANT LA GUERRE DU
VIETNAM; LE *ART WORKER'S COALITION* ET L'AFFICHE *Q. AND BABIES ? A.
AND BABIES.*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

MAJORIE DUFORT-CUCCIOLETTA

DÉCEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Ce mémoire de maîtrise impliquait une recherche exhaustive, mais combien passionnante sur les affiches politiques américaines durant la guerre du Vietnam. Le sujet de ce mémoire a pris forme lors de mes études au baccalauréat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Dans le cadre du cours, « Les arts visuels de 1968 à nos jours », mon travail de session se concentrait sur les affiches politiques américaines, cubaines et vietnamiennes protestant contre la guerre du Vietnam (1954-1974). C'est à ce moment que j'ai voulu approfondir sur le sujet, en me concentrant seulement sur les affiches provenant des États-Unis. Ayant personnellement une préférence pour les approches sociologiques et les approches de l'histoire sociale de l'art, ce sujet à caractère politique me semblait approprié et à propos. J'ai donc voulu démontrer l'importance de l'activisme politique dans le travail de certains artistes américains des années soixante. Ces derniers, à l'aide du médium de l'affiche, participent à la protestation contre la guerre du Vietnam et prennent part aux nombreux débats présents à cette époque.

Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans la présence bienveillante de ma directrice Annie Gérin. Je la remercie pour sa patience et sa compréhension. Elle m'a permis de mettre en œuvre cette recherche exhaustive et d'atteindre les exigences requises grâce à ses compétences, ses conseils judicieux et ses encouragements. Je tiens à remercier mes parents Francine et Donald qui, sans eux, ce projet n'aurait pu ce faire. Je remercie également mes amis(es) qui ont apporté leur soutien à ce mémoire. En terminant, je remercie l'Université du Québec à Montréal et le département d'histoire de l'art.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	i
 CHAPITRE I LE CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL DES ANNÉES SOIXANTE AUX ÉTATS-UNIS	 10
1.1. La guerre du Vietnam et le massacre de My Lai	11
1.2. L'impact de la télévision sur la perception de la guerre du Vietnam	21
1.3. Le mouvement des droits civiques et l'émergence de la contre-culture	28
1.4. La contestation étudiante et le <i>Students for a Democratic Society</i>	35
1.5. Les <i>sit-in</i> et les <i>teach-in</i> : lieux d'échange et de manifestations artistiques	42
 CHAPITRE II L'AFFICHE POLITIQUE AMÉRICAINE DURANT LES ANNÉES SOIXANTE	 47
2.1. L'activisme politique dans le travail de l'artiste américain	48
2.2. La multidisciplinarité et les médias de masse dans le travail de l'artiste	57
2.3. La photographie: un outil utile pour l'artiste activiste	63
2.4. L'affiche politique américaine des années soixante: une rupture avec le passé	66

2.5. L’affiche politique dénonçant la guerre du Vietnam: son iconographie, ses objectifs et les artistes	71
CHAPITRE III	
LE <i>ART WORKER’S COALITION</i> (AWC) ET L’AFFICHE <i>Q. AND BABIES ? A. AND BABIES.</i>	80
3.1. Le <i>Art Worker’s Coalition</i> : son histoire, ses membres et l’ <i>Open Hearing</i> ; le MoMA et la guerre du Vietnam au centre du débat	81
3.2. Les stratégies publicitaires utilisées, les manifestations du AWC et le <i>Poster Committee</i> dirigé par Jon Hendricks: l’affiche comme pièce d’art public	93
3.3. L’affiche <i>Q. And babies? A. And babies</i>	102
CONCLUSION	109
APPENDICE A Liste partielle des membres du <i>Art Worker’s Coalition</i>	114
APPENDICE B Les treize demandes du <i>Art Worker’s Coalition</i> pour le MoMA	115
BIBLIOGRAPHIE	130

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
0.1. Jon Hendricks, Irving Petlin, Frazier Dougherty, <i>Q. And babies A. And babies</i> , 1969-1970, Art Workers Coalition; sérigraphie sur papier; 60.6 x 96.5 cm.	1
1.1. Huynh Cong, <i>Accidental napalm strike on Trang Bang Village</i> , 1972, photographie en noir et blanc, dimensions inconnues.	26
1.2. Eddie Adams, <i>General Nguyen Ngoc Loan shooting Vietcong suspect</i> , 1968, photographie en noir et blanc, dimensions inconnues.	26
1.3. Ronald L. Haeberle, <i>My Lai</i> , 1968, photographie couleur, D.I	26
2.1. Ad Reinhardt, <i>No War</i> , 1967, <i>Artists and Writers Protest Against the War in Viet Nam</i> , sérigraphie sur deux cartes postales, 66.2 x 53 cm.	53
2.2. Artists and Writers Protest, <i>Collage of Indignation</i> , 1967, collaboration de 150 artistes, panneau de bois, 3 x 36.5 mètres.	54
2.3. Mark di Suvero, <i>Peace Tower</i> , 1966, The Artist Protest Committee, tour de 18 mètres, 400 panneaux de bois (60 cm carré chacun)	54
2.4. Robert Rauschenberg, sans titre, série <i>Combine</i> , 1954, combiné: huile, crayon, papier, papier journaux, photographie, bois, vitre; 218 x 93.9 cm.	65
2.5. Anonyme, <i>Fuck the Draft</i> , nd; Dirty Linen Corp. (New York); sérigraphie sur papier; 73.6 x 52 cm.	65
2.6. Anonyme, <i>Chanel</i> , 1969; Violet Ray; sérigraphie sur papier, 54.6 x 40.6 cm.	65
2.7. James Montgomery Flagg, <i>I Want You</i> , 1917, sérigraphie, 63.5x 83.8 cm	69
2.8. Anonyme, <i>Make Love Not War</i> , nd; sérigraphie sur papier, dimensions inconnues.	70

- 2.9. Builder Levy, *No Vietnamese Never Called Me a Nigger*, 1967, 72
photographie d'une démonstration à la *Harlem Peace March to End Racial Oppression*, dimensions inconnues.
- 2.10. Anonyme, *Come to Detroit*, 1968; Students for a Democratic 73
Society; sérigraphie sur papier; 43 x 55.8 cm.
- 2.11. Anonyme, *Resist ! October 16*, 1967; Vietnam Day Committee; 73
sérigraphie sur papier; 55.8 x 35.5 cm.
- 2.12. Anonyme, *For All Time*, ca.1971; Specialty Imports Inc.; 74
sérigraphie sur papier; 83.8 x 53.3 cm.
- 2.13. Lorraine Schneider, *War is not Healty for Children*, 1966, 74
Another Mother Production, sérigraphie sur papier, dimensions inconnues.
- 2.14. Anonyme, *Hitler with Nixon Mask*, ca. 1970; dimensions inconnues. 74
- 2.15. Anonyme, *I Want Out!*, 1971; Committee to Help Unsell the War; 75
sérigraphie sur papier; 101.6 x 73 cm.
- 2.16. Anonyme, *Its the Real Thing*, 1970; sérigraphie sur papier; 75
35.5 x 27.9 cm.
- 2.17. Tomi Ungerer, *Eat*, 1967, sérigraphie sur papier; 66 x 50.8 cm. 76
- 2.18. Jay Belloli, *America is Devouring its Children*, 1970, 78
sérigraphie sur papier, 53.3 x 35.5 cm.
- 2.19. Francisco Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, 1819-1823, 78
peinture murale transférée sur toile, 146 cm × 83 cm.
- 3.1. Photographie du *Art Worker's Coalition*, démonstration 94
le 31 octobre 1969, où le GAAG s'introduit à l'intérieur
du MoMA pour enlever l'œuvre de Malevich
White on White, afin de la remplacer par le manifeste du AWC.

- 3.2. *Art Worker's Coalition, The one blood Dollar*, 1970, pamphlet distribué 95
lors des démonstrations au MoMA, dimensions inconnues.
- 3.3. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, peinture à l'huile, 349 cm × 776 cm. 99
- 3.4. Photographie du *Art Workers' Coalition* prise lors d'une 100
démonstration devant l'oeuvre de Pablo Picasso *Guernica* au MoMA
le 8 janvier 1970.

RÉSUMÉ

Cette recherche propose une étude sur les affiches politiques américaines produites durant la guerre du Vietnam, plus particulièrement sur l'œuvre du *Art Worker's coalition*, *Q. And babies? A. And babies*, une affiche/photomontage qui a servi le mouvement de protestation contre la guerre. Représentant les résultats de l'offensive de l'armée américaine, dans le village de My Lai, où les soldats américains s'engagent dans une tuerie de plus de 300 villageois dont des femmes et des enfants, l'affiche *Q. And babies? A. And babies* établit des liens avec les débats sociopolitiques des années soixante. À cette époque, aux États-Unis, la contestation contre la guerre du Vietnam touche l'ensemble des tranches de la société : les vétérans de la guerre, les membres de la communauté afro-américaine, les étudiants, les travailleurs et les artistes. Les débats sociaux, dont la lutte pour les droits civiques et l'émergence de la contre-culture ont également un impact sur le mouvement de protestation. Pour une des premières fois dans l'histoire, des membres de la jeune génération deviennent les catalyseurs des changements sociaux et politiques. Les reportages à la télévision (la guerre du Vietnam étant le premier conflit diffusé à l'aide de la télévision) et dans les journaux, remettent en cause la légitimité du conflit et le peuple américain questionne le comportement des soldats. Le monde de l'art participe également à cette contestation, en particulier le *Art Worker's Coalition*, une organisation regroupant des artistes, des critiques et des historiens de l'art. Dans les années soixante, l'activisme politique dans le travail de l'artiste n'est pas nouveau, mais il prend de l'ampleur avec l'avènement des nouveaux paradigmes esthétiques comme la performance et le *happening* et avec l'utilisation des médias de masse comme la photographie et l'affiche.

L'affiche politique américaine, dans les années soixante, marque une rupture avec le passé, d'une part, dans sa technique avec l'abandon du dessin au profit de la photographie et, d'autre part, dans son contenu, où les symboles populaires américains sont transformés en symboles de dérision. Les affiches rompent avec l'iconographie traditionnelle et utilisent un vocabulaire formel nouveau. Les artistes ont participé de façon consciente, à l'aide du médium de l'affiche, à la protestation contre la guerre du Vietnam et ont ainsi participé aux nombreux débats durant les années soixante aux États-Unis.

Mots clés: Affiche politique, *Art worker's coalition*, guerre du Vietnam, activisme politique, médias de masse, *Q. And babies? A. And babies*.

INTRODUCTION

Les années soixante constituent une période charnière dans l'histoire des États-Unis. Ce fût une décennie marquée par plusieurs évènements qui ont changé à jamais l'image et la perception qu'on les États-Unis d'eux-mêmes: pensons à la lutte pour les droits civiques, à la contre-culture et au mouvement de contestation de la guerre du Vietnam. Cette contestation politique est devenue l'un des premiers mouvements populaires à grande échelle, un mouvement de contestation exemplaire qui est toujours présent dans la mémoire collective des Américains. Ce mémoire s'intéressera donc aux affiches politiques américaines des années soixante qui servent le mouvement de protestation contre la guerre du Vietnam. Il sera plus particulièrement question de l'analyse de l'affiche *Q. And babies? A. And babies* (fig.0.1) du *Art Workers' Coalition* (AWC).

Les affiches américaines de protestation s'insèrent dans une ère d'idéalisme et d'activisme, un moment propice à la diffusion d'affiches politiques. C'est en effet dans le contexte des mouvements de la contre-culture et de la guerre du Vietnam qu'un segment important de la jeunesse de cette période s'oppose aux institutions politiques et culturelles mises en place par leurs aînés. Cette génération est aussi une des premières à avoir accès à la télévision, ce qui lui permet de comprendre l'image et les médias de masse d'une façon qui diffère de celle de leurs parents. Ce nouveau médium permet à la culture populaire de prendre son envolée. Il permet également d'alimenter le mouvement contestataire de la guerre du Vietnam, car les détails de ce conflit sont télédiffusés tous les soirs. La population assiste ainsi quotidiennement aux

horreurs de la guerre. Les mêmes images circulent dans les journaux et les revues, ce qui contribue aussi au développement de ce phénomène de masse.

Cette décennie riche en événements marque aussi un changement dans la pratique des arts visuels. Par exemple, plusieurs artistes entreprennent de travailler avec des matériaux non nobles ou populaires, comme l'affiche, la photographie ou la vidéo. Certains décident d'œuvrer en groupes ou de façon anonyme sans même apposer leur signature à leurs œuvres, tandis que d'autres explorent des stratégies de diffusion originales afin de rejoindre des publics élargis. L'activisme politique devient également important pour certains artistes. De ce fait, l'affiche politique s'insère dans les nouveaux paradigmes esthétiques qui marquent les années soixante ; elle représente bien les enjeux esthétiques et culturels de la période. Elle utilise aussi certaines stratégies rhétoriques et visuelles empruntées aux médias de masse, qui vont engendrer la force polémique du mouvement anti-guerre. Un nouveau vocabulaire visuel émerge alors. Produites autant par des groupes d'artiste, des groupes de vétérans de la guerre ou des groupes d'étudiant, ces affiches sont une expression vivante des années soixante et leur analyse permet d'approfondir la connaissance de la société américaine.

L'affiche *Q. And babies? A. And babies* (fig.0.1) de Jon Hendricks, Irving Petlin et Fraser Dougherty (*Art Worker's Coalition*), représente bien cette période de contestation politique, non seulement dans le monde sociopolitique, mais également dans la communauté artistique. L'image source de ce photomontage provient d'une photographie de Ronald L. Haeberle, un photographe travaillant au compte de l'armée américaine, qui sera témoin de l'attaque de l'armée américaine au village de My Lai au Vietnam. Cette photographie paraît dans le *Life magazine* le 20 novembre 1969. Cette publication permet au public américain de questionner le comportement des soldats au Vietnam, car elle sème l'émoi et la consternation dans la population

américaine. Un exemplaire de cette affiche est conservé dans les archives du *Museum of Modern Art* (MoMA) à New York sous la catégorie *Political Art Documentation Distribution*. Cette section d'archives contient aussi des notices traitant du *Art Workers Coalition*, un regroupement d'artistes, de critiques et d'historien d'art, qui a produit et utilisé l'affiche *Q. And babies? A. And babies* pour protester autant contre la guerre du Vietnam que pour démontrer l'indifférence des musées et de la communauté artistique face au conflit vietnamien.

Un grand nombre de sources bibliographiques existent sur les affiches politiques, la société américaine durant les années soixante - avec son art et sa culture - et sur le conflit au Vietnam. Il sera question dans ce mémoire d'analyser les affiches américaines qui servent le mouvement de protestation contre la guerre du Vietnam et non les affiches pro-guerre¹ et/ou les affiches de d'autres mouvements activistes². Afin d'envisager une historiographie conforme à ce projet de mémoire, nous avons séparé la revue de littérature en trois catégories.

La première catégorie porte sur les ouvrages entourant la guerre du Vietnam et la société américaine dans les années soixante. Elle vise à comprendre les enjeux et débats propres à l'époque. Cette lecture a permis une bonne compréhension du contexte général de notre corpus. La chronologie de la guerre du Vietnam a été brièvement traitée, non pas par manque de pertinence, mais parce que ce mémoire se concentre sur l'impact et les répercussions que ce conflit a eu sur la population américaine. Par conséquent, les sources traitant uniquement des dates et événements de cette guerre ont paru de moindres importances. Toutefois, nous avons posé une attention particulière aux

¹ Affiches souvent subventionnées par le gouvernement américain.

² Par exemple les affiches environnementalistes, les affiches pour les droits des gaies et lesbiennes et les affiches provenant de l'extérieur des États-Unis.

documents et événements qui ont été particulièrement médiatisé comme l'attaque sur le village de My Lai. Cet événement a incontestablement influencé l'opinion américaine et a servi d'iconographie aux artistes et aux affichistes. Certains historiens, sociologues et politicologues s'imposent avec force parce qu'ils sont partis prenantes au débat. De ce fait, notre sélection a également écarté les ouvrages proposant une position gouvernementale du conflit, c'est-à-dire des opinions favorables à la guerre. La majorité des sources bibliographiques consultées décrivent les stratégies et comportement du gouvernement en place à cette époque, non seulement pour en expliquer les principales actions, mais aussi pour analyser la perception qu'en ont eu les Américains.

La deuxième catégorie de notre revue de littérature se concentre sur les sources ayant comme propos les arts des années soixante. Cet exercice a permis de voir que la communauté artistique était très diversifiée et que plusieurs façons de voir et de faire de l'art s'affrontaient. Dans plusieurs cas, les auteurs s'entendent pour dire que les années soixante sont à la croisée du modernisme, tel que prôné par Clément Greenberg, et de l'avènement du post-modernisme, où, notamment figuration et historicité renaissent. On remarque d'ailleurs que plus on avance dans la décennie, plus on s'éloigne des règles strictes du modernisme. La multidisciplinarité s'affirme alors, autant dans la pratique que dans l'idéologie. Elle prend racine dans la vie, dans le contexte social comme dans la politique. Nous avons aussi portée une attention particulière aux écrits de certains critiques, comme ceux d'Irving Sandler³ et de Lucy Lippard⁴, qui sont à la fois historiens de l'art et témoins de l'époque. Ces derniers dressent un portrait général de la situation artistique de cette décennie (comme l'émergence du minimalisme et de l'art conceptuel), tout en notant l'importance de l'activisme chez certains artistes. Nous nous sommes donc concentrés sur des documents et

³ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, New York, Harper and Row, 1988, 412 p.

⁴ Lucy Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, The Real Comet Press, Seattle, 1990, 131 p.

périodiques qui traitent de l'activisme politique et qui révèlent l'intérêt des artistes des années soixante pour les médias nouveaux et les mouvements contestataires.

La troisième catégorie de notre bibliographie rassemble les catalogues et périodiques qui ont comme sujet les affiches politiques, et plus précisément celles produites durant la guerre du Vietnam. Les auteurs se démarquent par leur travail de critiques et d'historiens d'art. Pour cette section, nous avons également consulté des documents dits primaires, soit les archives du *Art Workers' Coalition* disponibles à la bibliothèque du MoMA à New York. Les archives du *Art Workers' Coalition* au MoMA ont été une ressource particulièrement importante, car elles donnent accès aux publications du *Open Hearing*⁵ qui a eu lieu le 28 janvier 1969 à l'École des Arts de New York et qui regroupait des artistes de disciplines diverses. Ce document renferme tout les textes des intervenants qui ont prononcé un discours à cette occasion. Parmi ces gens, on retrouve l'artiste minimaliste Carl André, l'artiste conceptuel Joseph Kosuth et la critique d'art Lucy Lippard. L'introduction du *Open Hearing* énumère les objectifs de l'organisation qui se dit contre toutes les institutions comme le MoMA. En particulier, les participants du *Open Hearing* déplorent le manque d'artistes noirs dans les musées et dénoncent publiquement la guerre du Vietnam.

Une des source indispensable pour ce mémoire est le catalogue d'exposition *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*⁶, disponible à la bibliothèque de l'Université du Québec à Montréal. Cette exposition a eu lieu en 1995 au *Center of Study of Political Graphics* en Californie. Il comporte un grand éventail d'affiches politiques américaines, mais aussi vietnamiennes et cubaines. Susan Martin (qui

⁵ Art Worker's Coalition, *Open Hearing*, MoMA Library archives, New York, Avril, 1969

⁶ Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, Santa Monica, Smart Art Press, 1996, p. 347.

a elle-même participée au mouvement contestataire) explique dans l'introduction de ce catalogue que ce corpus est caractérisé par l'utilisation de l'image visuelle afin de rendre compte d'un événement important dans l'histoire américaine, la guerre du Vietnam.

Après avoir consulté tous ces ouvrages, périodiques et archives, nous arrivons à une première conclusion : l'interprétation sur le lège de la période des années soixante par sa politique et par son art reste encore divisé. Les sources bibliographiques sur la guerre du Vietnam et sur le contexte des années soixante proposent, d'une part, une vision de cette période qui se caractérise par un vent d'idéalisme et, d'autre part, elles marquent le début de la décadence de la société américaine. Cet affrontement est également présent dans la communauté artistique. En effet, les documents attestent de la diversité artistique des années soixante, autant dans la pratique que dans la théorie, où la pensée moderniste et le postmodernisme s'affrontent. Les historiens de l'art s'entendent pour dire qu'on assiste alors à une rencontre de l'art au service de la politique et, pour ce faire, à l'utilisation de nouveaux médias comme l'affiche, ce qui indique que cette approche n'était pas rare chez les artistes de l'époque.

S'appuyant sur ces lectures, ce mémoire tentera donc d'établir des liens pertinents entre l'œuvre *Q. And babies? A. And babies* et les débats sociopolitiques qui ont lieu à cette époque. Ensuite, ce mémoire tentera d'expliquer comment cette affiche rompt avec l'iconographie traditionnelle et utilise un vocabulaire formel nouveau. Nous tenterons donc de comprendre pourquoi les artistes utilisent ce médium (photomontage et affiche) pour faire passer leur(s) message(s) et, quelles sont les stratégies rhétoriques et visuelles que l'on peut retrouver dans cette affiche en particulier, ainsi que dans d'autres affiches produites au courant de cette période.

L'affiche *Q. And babies? A. And babies* est une œuvre d'art qui a une dimension et une intention ouvertement politique. Ce lien intentionnel avec l'histoire permet d'analyser cette production artistique du point de vue des théories de l'histoire sociale de l'art, telle que développée dans les écrits de T.J.Clark⁷. Cette approche reconnaît que les artistes sont des participants actifs de leur époque et de leur environnement social. L'histoire sociale de l'art permet aussi d'analyser une production artistique selon un regard qui sort partiellement du domaine de l'art pour en voir ses relations avec la politique et essayer de retrouver les conditions dans lesquelles l'art a pu constituer un élément actif du processus historique. Cette approche accorde ainsi à l'art une utilité qui sort des limites de la pratique artistique, et qui s'éloigne du discours de l'art pour l'art, souvent associé à la production de l'art du XXe siècle. Dans l'introduction de son ouvrage *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*⁸, T.J. Clark explique et affirme que pour entreprendre une telle analyse, il faut retrouver les conditions qui ont mené une œuvre d'art à devenir un agent engagé de l'histoire. Ce sont le contexte de production, le rôle de la critique et la rencontre de l'œuvre avec le public qui permettent de révéler le rôle que l'œuvre a pu jouer dans l'imaginaire collectif. Parmi ces conditions, le contexte de production marque l'un des nœuds central de ce mémoire, et comme le souligne Clark :

L'histoire sociale de l'art se donne pour objectif de découvrir la nature générale des schémas que l'artiste rencontre, mais elle veut également repérer les conditions particulières d'une de ces rencontres. Elle entend découvrir comment dans un cas précis, le contenu d'une expérience devient forme, un événement devient image⁹.

⁷T.J. Clark est un historien de l'art et un écrivain.

⁸ T.J. Clark, *Une image du peuple: Gustave Courbet et la révolution de 1848*, Villeurbanne, Art Edition, 1991, 242p.

⁹ T.J. Clark, *Une image du peuple: Gustave Courbet et la révolution de 1848*, op.cit., p.13.

Le travail de T.J. Clark est particulièrement utile pour replacer l'œuvre d'art dans son contexte sociopolitique. De plus, il est crucial de comprendre comment l'œuvre utilise un « vocabulaire », un langage compréhensible pour son public original. Les ouvrages *Une image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848* et *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers* me serviront donc de modèle afin de comprendre comment l'art est un élément du processus historique et comment l'histoire prend forme dans la matérialité même de l'œuvre.

Ce mémoire sera divisé en trois chapitres. Le premier abordera le contexte politique, social et culturel des États-Unis durant les années soixante afin de cerner les enjeux qui entourent la production d'affiches politiques. Nous traiterons de la perception de la population américaine sur la guerre du Vietnam, ainsi que l'impact de la télévision face à ce conflit et face à la culture américaine en général. Nous aborderons aussi l'apport qu'ont eu la lutte pour les droits civiques, la contre-culture et le mouvement activiste étudiant (comme le *Students for a Democratic Society*) dans la contestation de la guerre. Nous traiterons enfin des nouvelles formes de manifestations comme le *sit-in* et le *teach-in*; deux sortes de protestations qui utilisent les affiches politiques comme support visuel et qui participent aux nouveaux paradigmes esthétiques de l'époque, comme la performance et le *happening*.

Le deuxième chapitre se concentrera sur l'affiche politique américaine des années soixante. Tout d'abord, nous aborderons l'activisme politique dans le travail des artistes. Nous verrons que plusieurs d'entre-eux se sont alors questionnés sur les enjeux politiques et sociaux de cette époque, dont fait partie la contestation de la guerre, et que, conséquemment, ce questionnement se retrouve autant dans la forme que dans l'iconographie des affiches politiques. Ensuite, nous aborderons la multidisciplinarité et les médias de masse dans le

travail de l'artiste ainsi que de l'apport de la photographie, un outil qui s'avèrera utile pour l'artiste activiste. Nous verrons aussi poindre une ouverture de la discipline artistique vers des domaines et techniques diverses qui permettent aux artistes ou affichistes d'établir un contact avec le public. Finalement, nous analyserons quelques affiches politiques qui dénoncent la guerre du Vietnam. Nous notons que l'affiche de cette époque rompt avec celles produites antérieurement autant par sa technique que par son iconographie. Le corpus sera constitué d'œuvres provenant du monde politique et social ainsi que du monde artistique américain.

Le troisième chapitre se concentrera sur le *Art Worker's Coalition* et sur notre sujet principal, l'affiche *Q. And babies? A. And babies* produite par cette même organisation. Nous étudierons le document principal du *Art Worker's Coalition*, le *Open Hearing*, un document publié à la suite d'un forum public. Les éléments de cette source bibliographique questionnent le rôle de l'artiste, le rôle des institutions muséales comme le MoMA dans la création et la diffusion artistique, et l'implication des artistes dans la contestation de la guerre du Vietnam. Nous verrons enfin que le *Art Workers' Coalition* s'avère un regroupement caractéristique de cette période de contestation politique et de débats esthétiques qui entourent le travail des artistes.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL DES ANNÉES SOIXANTE AUX ÉTATS-UNIS

Ce chapitre se concentre sur le contexte sociopolitique des années soixante aux États-Unis afin de cerner les enjeux qui entourent la production des affiches politiques produites à cette époque. Tout d'abord, nous analyserons la représentation de la guerre du Vietnam dans les médias américains et la perception qu'en a eue la population américaine. Cette guerre fut atroce et eut des conséquences incalculables. Elle est devenue l'un des événements les plus négatifs de l'histoire politique des États-Unis et engendra une contestation importante de la part du public américain. La télévision, qui fait son apparition en masse dans les foyers américains vers 1955-1960, allait devenir un médium important. Elle aura un impact indéniable sur l'opinion publique américaine. Ce chapitre traitera dans un même temps de la lutte pour les droits civiques aux États-Unis et de l'émergence de la contre-culture: deux phénomènes contemporains qui ont aussi contribué au mouvement contre la guerre. Ensuite, il sera question de l'activisme étudiant, un bastion important contre l'intervention militaire au Vietnam qui organisera des manifestations comme les *teach-in* et les *sit-in*, deux formes de protestation basées sur l'échange et la création artistique. Nous verrons que tous ces événements sont liés et expliquent bien les attitudes et comportements qui caractérisent les années soixante aux États-Unis.

1.1. La guerre du Vietnam et le massacre de My Lai

La guerre du Vietnam (1954-1974) est le conflit le plus long de l'histoire américaine. Elle s'inscrit dans le contexte de la guerre froide entre les États-Unis et l'URSS. Elle est également la guerre la plus contestée par la population américaine de toute l'histoire de ce pays¹⁰. C'est un conflit, qui ne fut jamais officiellement déclaré par le gouvernement américain, et qui avait pour but de supporter le Vietnam du Sud afin de contrer les forces communistes du Nord, le Front National pour la Libération du Vietnam (Vietcong)¹¹.

Tout d'abord, l'implication des États-Unis est graduelle, autant sur le plan politique que temporel. Le président Harry Truman envoie les premiers conseillers militaires à Saigon¹² en 1945, et Dwight Eisenhower, vers la fin des années cinquante, soutient la France dans ce qu'on appelait à l'époque la guerre d'Indochine¹³. Par la suite, en 1962, John F. Kennedy renforce la

¹⁰Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, Mémoire, UQAM, novembre 1997, p. 2.

¹¹ Le Vietcong fut longtemps soutenu par le dirigeant communiste Ho Chi Minh, de 1960 jusqu'à sa mort en 1969. Pour une histoire du Vietcong, voir Merle Pribbenow, *Victory in Vietnam: The Official History of the People's Army of Vietnam*, University Press of Kansas. 2002.

¹² Saigon étant la capitale du Vietnam du Sud.

¹³ Le Vietnam est une colonie française depuis les années 1860, mais le 2 septembre 1945, Ho Chi Minh déclare l'indépendance du Vietnam. Le 6 mars 1946, la France reconnaît la République Démocratique du Vietnam et durant un temps Ho Chi Minh accepte la présence française au sud et facilite le débarquement des troupes censées relever les troupes de l'ennemi ancestral du Vietnam, la Chine. Le 21 décembre 1946, un appel général à l'insurrection contre les Français est lancé par Ho Chi Minh. Cet appel entraîne une guérilla généralisée sur tout le territoire. Cette guérilla est menée par une armée de 60 000 hommes ayant pour unique mission de chasser l'ennemi français. Le 8 Mars 1949, la France accepte l'indépendance du Vietnam, mais n'accepte pas la souveraineté de Ho Chi Minh. L'armée du Viet Minh est largement alimentée en armes par le nouveau dirigeant communiste chinois, Mao Tsé-Toung. Dans un même temps, les Américains qui commencent eux aussi à avoir à gérer des conflits liés à l'émergence du communisme, comme en Corée, se mettent à soutenir massivement les français.

présence américaine dans le sud du Vietnam et ne cache pas ses intentions de combattre la montée du communisme dans le monde.

À ce moment, les États-Unis disposent de 850 000 soldats et fonctionnaires civils dispersés à travers le monde.

Dès 1961, l'administration Kennedy veut transformer le Sud-Vietnam, comme les États-Unis l'avaient fait pour les Philippines dans les années cinquante; c'est-à-dire adopter une stratégie visant à organiser l'ensemble du monde démocratique en réseau de pays alliés des États-Unis, reconnaissant ainsi la suprématie américaine dans les affaires internationales¹⁴. À la fin de 1962, le gouvernement Kennedy envoie du personnel de guerre supplémentaire au Vietnam et, en 1963, il met en place un programme d'espionnage et de sabotage intitulé OPLAN 34A pour contrer les intentions du Vietnam du Nord. Il autorise également d'importantes livraisons de matériels militaires ultrasophistiqués. Toutefois, l'implication militaire américaine bien que croissante reste discrète. Le grand public demeure dans l'ignorance, car, en 1962, le Vietnam est pratiquement absent des préoccupations des médias américains.

Sur le plan journalistique, « L'administration Kennedy est la première à avoir mis sur pied une série de directives concernant ce qui devait être divulgué à la presse, appelé les directives câble 1006¹⁵ ». Cette directive remet en cause l'idée d'une presse américaine libre et démocratique. Bien que l'administration reconnait le travail des journalistes comme médiateurs informant la population: « *The cable prompted the United State mission in*

¹⁴ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, Mémoire, UQAM, novembre 1997, p. 2.

¹⁵ Ibid, p.26.

*Saigon to persist in the practice of excessive classification to a degree that denied newsmen access to whole segments of the war*¹⁶ ».

Après l'assassinat de Diem¹⁷, dirigeant du Vietnam du Sud, en 1963, le président Kennedy confie à Chat Huntley et à David Brinkley, journalistes pour NBC, que les États-Unis doivent continuer leur travail dans cette région : « *I think we would stay. We should use our influence in as effective a way we can (...) We should not withdraw*¹⁸ ». Il est toutefois clair pour Kennedy que les États-Unis doivent se concentrer sur le rôle de conseiller dans ce conflit afin de promouvoir la démocratie et soutenir le gouvernement du sud.

Le décès de John F. Kennedy le 23 novembre 1963, qui précipite Lyndon B. Johnson à la présidence, ne marque pas, du moins au début, de changement face à ce positionnement politique. Lors de son entrée comme commandant en chef, Johnson n'a qu'un seul but, celui de promouvoir son projet domestique de Grande Société¹⁹; c'est-à-dire réformer les États-Unis pour en faire un pays juste, un modèle de démocratie et d'opportunité financière. Basé sur deux grands fondements, ce projet propose l'élimination de la pauvreté et de l'injustice raciale. Au début de son mandat et en raison de l'instabilité politique au Vietnam du Sud (six dirigeants différents en neuf mois), Johnson ne veut pas d'une intervention militaire: « *Were are not about to send*

¹⁶ Ibid, p.26.

¹⁷ Ngo Dinh Diem était le chef de la République du Vietnam de 1954 à 1963 et il soutenait le camp pro-occidental.

¹⁸ Robert S. McNamara, *Retrospect. The Tragedy and Lessons of Vietnam*, Time Books, New York, 1995, p. 86-87.

¹⁹ Le projet de Grande Société de Johnson est un programme de politique interne qui permet de favoriser l'éducation, de lutter contre les inégalités comme le racisme, d'instaurer une assistance sociale pour les personnes de plus de 65 ans (avec le Medicare) ainsi que la création du Medicaid pour les plus démunis.

*Americans boys nine or ten thousand miles away from home to do what Asian boys ought to be doing for themselves*²⁰ ».

Entre 1963 et 1964, le nord du Vietnam se fait plus agressif, ce qui fait réagir la partie « pro guerre » de l'administration Johnson qui est en faveur d'une intervention militaire. Washington continue de dire que son implication se limite au sud du Vietnam, mais l'attaque dirigée contre des contre-torpilleurs américains *Maddux* et *Turner Joy* en août 1964 change la stratégie américaine. Aux élections de 1964, Johnson remporte la présidence sous des promesses de paix et de conciliations au Vietnam. Toutefois l'attaque des contre-torpilleurs devient pour lui, et même pour le public américain, une raison valable pour une intervention militaire musclée. C'est à ce moment que le Congrès vote, le 7 août 1964, en faveur de la Résolution du golfe de Tonkin. Cette résolution n'est pas officiellement une déclaration de guerre, mais elle permet au président de protéger son pays : « on autorisait le président à prendre toute mesure nécessaire pour repousser toute attaque armée contre les forces des États-Unis et empêcher toute future agression²¹ ». Parallèlement, le Congrès adopte *The Economic Act*, afin de contrer la pauvreté. Comme l'explique Alexander Kendrick : « *The United States went into two incompatible wars at the same time, under the banners of its affluence and with the promise of both guns and butter*²² ». Cette dualité exprime une ambivalence basée sur des conceptions opposées concernant la politique étrangère et la politique interne du pays.

²⁰ Alexander Kendrick, *The Wound Within, America in the Vietnam Years, 1945-1974*, Little, Brown and Company, Boston, 1974, p. 172.

²¹ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p. 65.

²² Alexander Kendrick, *The Wound Within, America in the Vietnam Years, 1945-1974*, op.cit., p.180.

Toutefois, malgré les avancements dans les affaires internes du pays, le conflit militaire est devenu important et, pour certains, un enjeu prioritaire. Dans les médias américains et, conséquemment pour le public, à la fin de 1964 et au début de l'année 1965, le débat concernant la guerre du Vietnam n'est pas d'ordre moral, mais porte principalement sur les stratégies de guerre de l'armée américaine. Peu de voix au Congrès, dans les médias de masse et dans les universités critiquent l'intensification de la participation américaine au Vietnam. Les *marines* et les soldats appelés au combat semblent accepter leur destinée. Par contre, en 1965, le journaliste James Reston ose, pour la première fois, dénoncer publiquement le discours de Johnson, et écrit dans le *New York Times* :

*The time has come to call a spade a bloody shovel. This country is in an undeclared and unexplained war in Vietnam. Our masters have a lot of cong and fancy names for it, like escalation and retaliation, but it is a war just the same*²³.

Suite à l'attaque du Vietcong sur la base américaine de Pleiku le 7 février 1965, les premiers bombardements sur le Nord sont autorisés par le gouvernement Johnson. La guerre était bel et bien devenue un combat terrestre et le mot d'ordre des dirigeants de l'armée américaine est la destruction du Vietnam du Nord; la mission *Search and Destroy* a comme but ultime d'anéantir le Vietcong. D'ailleurs, le journaliste Peter Arnett écrit en mars 1965 que c'est à ce moment que les troupes américaines commencent à utiliser un gaz toxique, le napalm, dans leurs attaques. En 1966, malgré l'intensité du conflit, la population des États-Unis est toujours majoritairement favorable à l'effort de guerre, avec 64% d'appui²⁴.

²³ Stanley Karnow, *Vietnam, A History, The First Complete Account of Vietnam at War*, op.cit., p. 443.

²⁴ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p. 65.

Toutefois, l'offensive du Têt, le 30 janvier 1968, va bouleverser cet appui important de la part de la société américaine. En effet, le Vietcong organise une offensive d'environ 230 000 hommes afin de prendre le contrôle du Sud²⁵, au moment où la population américaine croit que l'ennemi est sur le point de s'effondrer. Cette erreur stratégique représente un échec aux yeux du public américain. Suite à cette offensive, la population commence à se questionner sur les fondements de ce conflit, au moment où la violence et le nombre de morts vietnamiens et américains s'accroissent. La population ne comprend pas le danger réel que pose le Vietnam pour les États-Unis. Cette montée du communisme dans le monde ne semble plus être une réelle préoccupation pour le peuple américain, comme elle l'était dans les années cinquante, surtout qu'à leurs yeux la politique du Vietnam ne semble pas avoir de conséquences directes sur les Américains, sauf pour ce qui est de la mort de plusieurs jeunes soldats américains.

Dans la continuité de la mission *Search and Destroy*, le 16 mars 1968, les hommes de la 11^e brigade du *Charlie Company, American Division*, entrent dans le village de My Lai afin de détruire tout sur leur passage. Ce village est situé dans le sud du Vietnam dans le district de Son My. La *Charlie Company* présente depuis quelques semaines pour combattre les troupes du Nord soutient avoir affaire avec un village contrôlé par le Vietcong. Les soldats américains, sous les directives du lieutenant William Calley, s'engagent donc dans une tuerie de plus de 300 villageois²⁶. Apparemment non armés, la majorité des villageois tués sont des femmes, des enfants et des vieillards. D'ailleurs, il n'existe à ce jour aucun rapport qui affirme que les

²⁵ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p. 65.

²⁶ Stanley Karnow, *Vietnam, A History, The First Complete Account of Vietnam at War*, op.cit., p. 443.

habitants de My Lai ont provoqué ou même tiré sur l'armée américaine. Comme l'explique le documentaire *Four Hours in My Lai*, les gestes orchestrés par les soldats américains sont d'une violence inouïe :

According to eyewitness reports offered after the event, several old men were bayoneted, praying women and children were shot in the back of the head, and at least one girl was raped and then killed. For his part, Calley was said to have rounded up a group of the villagers, ordered them into a ditch, and mowed them down in a fury of machine gun fire²⁷.

Les premiers mots sur le déroulement de cette attaque ne sont parvenus au peuple américain qu'au mois de novembre 1969, soit presque deux ans après l'évènement. Le 20 novembre 1969, une entrevue du journaliste Seymour Hersh avec le vétéran de la guerre Ron Ridenhour est publiée dans les revues *Time*, *Life* et *Newsweek*. Ridenhour explique au journaliste qu'il a entendu parler de cet évènement par les soldats de la *Charlie Company* qui étaient présents lors de l'attaque. Voici un extrait de l'entretien²⁸:

Q. So you fired something like sixty-seven shots?

A. Right

Q. And you killed how many? At the time?

A. Well, I fired them automatic, so you can't-you just spray the area on them and so you can't know how many you killed' cause they were going fast. So I might have killed ten or fifteen of them.

Q. Men, women, and children?

A. Men, women, and children.

Q. And babies?

A. and babies.

²⁷ Micheal Bilton et Kevin Sim. 1988. *Four Hours in My Lai*. Yorkshire Television documentary broadcast. Vidéo cassette VHS, 70 min, son, couleur.

²⁸ Micheal W. Eysenck, *Psychology : An international Perspective*, Londres, Psychology Press 2004, p.723.

Ron Ridenhour avait avant cet entretien rencontré le Congrès, la Maison Blanche ainsi que le Pentagon pour une investigation²⁹. Le Lieutenant William Calley avait été condamné pour meurtre au mois de septembre 1969³⁰, soit deux mois avant que la nouvelle arrive aux oreilles des Américains.

Toutes les photographies prises ce jour-là et publiées par la suite dans le *Life Magazine* le 20 novembre 1969 sont le travail du photographe de l'armée américaine Ronald L. Haeberle³¹. Ce dernier suivait la *Charlie Company* pour documenter ce qui devait être une attaque significative contre un bataillon du Vietcong. Dans *War and the Politics of Perception*, Camilla Griggers explique qu'Haeberle avait avec lui deux caméras, une personnelle et une appartenant à l'armée américaine:

The Army photographer, Ronald Haeberle, assigned to Charlie Company on March 16, 1968 had two cameras. One was an Army standard; one was his personal camera. The film on the Army owned camera, i.e., the official camera of the State, showed standard operations that is "authorized" and "official" operations including interrogating villagers and burning "insurgent" huts. What the film on the personal camera showed, however, was different. When turned over to the press and the government by the photographer, those "unofficial" photographs provided the grounds for a court martial. Haeberle's personal images (owned by himself and not the US Government) showed hundreds of villagers who had been killed by

²⁹ L'investigation avait commencé six mois après les faits, lorsque le soldat Tom Glen du *11th Light Infantry Brigade* porta plainte par écrit à ses supérieurs.

³⁰ Malgré sa condamnation le lieutenant William Calley est sorti du pénitencier en 1974.

³¹ On peut retrouver les photographies du massacre dans Report of the Department of Army review of the preliminary investigations into the My Lai incident. Volume II, Testimony, Book 14 mars 1970.

U.S. troops. More significantly, they showed that the dead were primarily women and children, including infants³².

Ce sont donc ces photos personnelles de Haeberle et non les images officielles qui sont grandement médiatisées en 1969. D'ailleurs, le photographe est interrogé lors de l'enquête martiale en novembre 1970 sur le fait qu'il avait omis de remettre ses images au préalable comme il aurait dû. C'était en effet son devoir de rapporter tout crime de guerre. Haeberle explique, pour sa défense, qu'il redoutait que ses photographies, qu'il considérait comme des documents historiques significatifs, soient détruites sans jamais pénétrer la sphère publique. Camilla Griggers explique:

Haeberle had claimed in his testimony that he did not turn in his photographic film of the atrocities to the brigade information office, because to quote "if you take a photograph of a general smiling wrong in the photograph, you destroyed that photograph", therefore Haeberle felt his photographs would have been destroyed if he had turned them in as was standard practice³³.

Ce sont les détails sur le massacre de My Lai, publiés le 20 novembre 1969 dans le *Time*, le *Life* et le *Newsweek* qui permettent au public américain de questionner le comportement des soldats au Vietnam. La vision du soldat stéréotype, soit romantique, héroïque et serviable commence à se brouiller. Le public voit maintenant les soldats comme des *baby killers*. Le débat devient d'ordre moral. Les vétérans de retour à la maison subissent, au même moment, la grogne de la population. Ils ne sont pas considérés comme des héros ayant servi leur pays, mais comme des tueurs et des perdants. Toutefois, cette critique ne vient pas seulement du peuple, mais aussi des dirigeants de l'armée qui vont jusqu'à dénoncer le système de recrutement qui est

³² Camilla Griggers, « War and the Politics of Perception », *Visualizing the War*, 1997, p.145

³³ Ibid, p.145.

obligatoire pour tous les hommes de 19 ans, et qui reflète bien l'âge moyen des soldats au Vietnam, soit 21 ans ³⁴ :

A military commission investigating the massacre found widespread failures of leadership, discipline, and morale among the Army's fighting units. As the war progressed, many "career" soldiers had either been rotated out or retired. Many more had died. In their place were scores of draftees whose fitness for leadership in the field of battle was questionable at best. Military officials blamed inequities in the draft policy for the often slim talent pool from which they were forced to choose leaders³⁵.

Au moment de la divulgation du massacre de My Lai, le commandant en chef est Richard Nixon qui a, tout comme son prédécesseur (Johnson), gagné les élections de 1968 sous des promesses de conciliations avec le Vietnam. Son discours prononcé le 3 novembre 1969 sur la « Vietnamisation³⁶ » du conflit est significatif. Il y promet de retirer les troupes américaines du Vietnam. Il s'adresse aussi à la « majorité silencieuse³⁷ » de la société aux États-Unis l'encourageant à ne pas être influencée par le mouvement anti-guerre, qui devient de plus en plus fort.

Par contre, la guerre du Vietnam ne se calme pas pour autant. Au début de 1969, 536 000 soldats sont présents au Vietnam³⁸ et, en décembre de la même année, on effectue une loterie pour le recrutement militaire, la première depuis

³⁴ En effet, 18 ans est l'âge auquel tous jeunes hommes doivent se faire recenser pour la conscription et peuvent être appelés dès leur 19^e anniversaire. 26 ans étant l'âge maximum pour être appelé.

³⁵ Micheal Bilton et Kevin Sim. 1988. *Four Hours in My Lai*. Yorkshire Television documentary broadcast. Vidéocassette VHS, 70 min, son, couleur.

³⁶ Richard Nixon annonce à ce moment le retrait progressif des troupes américaines au Vietnam en les remplaçant par des combattants sud-vietnamiens, d'où provient le terme « vietnamisation ».

³⁷ Un terme qui désigne une majorité de personnes d'un groupe ou d'une nation ayant librement ou sous la contrainte une opinion non exprimée. Ce terme est opposé à des arguments dominants qui ne seraient que le reflet supposé d'une minorité qui s'exprime.

³⁸ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p. 80.

la Deuxième Guerre mondiale. Les promesses de retrait des troupes ne vont s'effectuer qu'au milieu de l'année 1971, quand le Sénat adopte, le 22 juin, un calendrier pour le retrait des troupes pour enfin les retirer complètement en 1973.

On estime que la guerre du Vietnam a coûté la vie à 58 000 soldats américains et à des milliers de civils vietnamiens³⁹. La particularité de cette guerre est qu'elle est en grande partie cachée à la population américaine. Le gouvernement insiste pour dire que les communistes vietnamiens perdent la bataille, mais les articles et reportages des journalistes démontrent plutôt le contraire. Un aspect que nous aborderons plus loin. Le gouvernement se trouve ainsi coincé. Il utilise les médias pour faire passer un message, mais le travail des journalistes complique les choses, en ce sens que ceux-ci mettent l'accent sur les déboires de la guerre. Les journalistes sur le terrain sont témoins des horreurs et, pour eux, leur devoir est d'en informer la population.

1.2. L'impact de la télévision sur la perception de la guerre du Vietnam

De façon unanime, les historiens qui ont analysé la guerre du Vietnam s'entendent pour dire que la télévision a eu un impact majeur sur la vision et la perception des Américains sur le conflit sud-asiatique. La télévision est née en 1950, mais, dans les années soixante, elle devient une pierre angulaire dans le paysage culturel des États-Unis. Elle ne joue pas seulement un rôle important dans le cadre de la guerre du Vietnam, mais également dans la politique interne du pays.

³⁹ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p.80.

En 1960, 92 % de la population américaine possède un téléviseur⁴⁰. Ce détail n'est pas négligeable, car on connaît l'importance de ce médium dans la circulation des idées et des images, mais aussi en tant qu'instrument de communication. L'administration de Kennedy en est d'ailleurs consciente. Selon David Farber, le médium de la télévision a peut-être même permis à Kennedy de prendre le contrôle de la Maison-Blanche. Ce dernier a gagné le support du public en étant beaucoup plus à l'aise à l'écran que son adversaire Richard Nixon qui semblait mieux maîtriser la radio. John F. Kennedy a beaucoup profité de cet outil, qui lui permettait de projeter une image singulière de lui et de mettre l'emphasis sur ses qualités physiques tout en laissant dans l'ombre des aspects plus discutables. C'est ce que David Farber souligne dans son livre *The Age of Great Dreams*:

*No president since Kennedy has enjoyed such control over his television image. As a result, during Kennedy's presidency the public, knew nothing of his womanizing, fragile health (...) Above all, the public knew the cool, heroic family man they saw on TV and many idolized that image*⁴¹.

Bien sûr, il est difficile de mesurer l'ampleur de l'impact que la télévision a sur les perceptions sociales et politiques du peuple américain à cette époque. Nous pouvons cependant comprendre qu'elle influence les opinions et qu'elle forme un reflet plus ou moins juste des événements. De ce fait, la qualité indicielle du médium de la télévision peut être analysée sous deux angles. D'abord, il est possible de penser que toute image est intrinsèquement fictive du seul fait qu'elle n'est pas la réalité, mais seulement sa copie. D'autre part, on peut comprendre que toute image produite par une médiation électronique garde une trace de la réalité. Dans le cas qui nous concerne, celui des émissions d'information, la télévision se présente le plus souvent comme un

⁴⁰ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, Hill and Wang, NY, 1994, p.31.

⁴¹ Ibid, p.31.

témoin du monde. Les « nouvelles » proposent sur un mode assertif des informations qui permettent d'améliorer la connaissance et qui semblent relever d'un exercice de preuve. L'extrait d'une lettre écrite par une adolescente à l'endroit de John F. Kennedy reflète bien cet effet de « réalité » qu'a la télévision : « *your children are wonderful and so sweet it's just unbelievable (...) I seen all of this on TV and I feel as though I was there*⁴² ».

L'expérience de l'assassinat de Kennedy est partagée par les Américains à travers l'écran. Cet évènement est révélateur des façons selon lesquelles la culture nationale a pénétré et touché la vie du peuple américain. Avec ce médium, les États-Unis vivent ensemble, collectivement, le tragique décès de leur président : « *his death and funeral became collective markers in the nation's consciouness personal yet public, private yet shared*⁴³ ».

De plus, à cette époque, la culture nationale se base en grande partie sur des images partagées et comprises principalement par la génération des « baby-boomers ». L'historien James Baughman affirme que la télévision est le médium de cette génération :

*Virtually everyone born during the postwar baby boom regarded television much as their parents had looked upon network radio and the picture house in the 1930's: it was their medium*⁴⁴.

Un « gap » générationnel se creuse, car la télévision interpelle beaucoup plus la jeunesse que la génération précédente. D'ailleurs, un grand nombre des émissions télévisuelles de l'époque vise cet auditoire jeune. Pensons ici au *Ed Sullivan Show* qui est réputé pour faire connaître les jeunes artistes du rock,

⁴²David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.31.

⁴³Ibid, p.49.

⁴⁴Ibid, p.55.

ainsi que des émissions comme *Batman* et *The Beverly Hillbillies*. Avec les émissions populaires comme *The Beverly Hillbillies*, le public américain, principalement les jeunes, devient curieux du style de vie caractéristique de la côte ouest. C'est dans ce contexte que le « mythe » de la Californie est né: la télévision projette l'image de la Californie comme étant le lieu des opportunités et de la prospérité.

Dans les années soixante, les nouvelles des grandes chaînes comme ABC, NBC et CBS, trois chaînes commerciales, contribuent à la critique sociale et politique de l'époque. Pour la première fois, comme avec l'assassinat de JFK, la majorité des Américains peuvent voir les événements en direct. Malgré la popularité de la télévision, l'ensemble du peuple américain se fie encore principalement aux journaux pour leurs nouvelles quotidiennes. Il est donc difficile de savoir si ce médium affecte et influence vraiment l'attitude des gens. Par contre, la couverture de la guerre du Vietnam par la télévision a grandement rendu accessibles les scènes d'horreurs propres à un conflit militaire. Les journaux ne diffèrent pas des reportages télévisuels, en ce sens qu'ils publient les images photographiques du conflit. Cependant, les articles et les éditoriaux sont souvent principalement axés sur la stratégie militaire plutôt que sur les images spectaculaires comme le fait la télévision⁴⁵.

Selon Christine Mercier, ce n'est qu'au début de 1965 que les grands réseaux de télévision décident de placer des équipes de communication sur le terrain au Vietnam. Il faut attendre quelques mois avant que ces reportages prennent une place importante dans les bulletins de nouvelles, ce qui a pour effet d'augmenter la sensibilisation des Américains face à ce conflit. La diffusion des images se fait entre 18 et 19 heures tous les soirs, soit dans une

⁴⁵ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p. 119.

plage horaire cruciale. Au début, les réseaux tentent de montrer des images non violentes, comme les défilés des hélicoptères ainsi que les paysans vietnamiens travaillant dans les rizières. Par la suite, le *CBS Evening News* commence à diffuser des images qui choquent le public américain, comme le désormais célèbre reportage de Morley Safer *Battle of Cam Ne*, présenté le 5 août 1965 au *Walter Cronkite's Evening News*. Dans une opération de nettoyage, où les *Marines* cherchent à localiser des résistants Vietcongs, on voit un soldat américain allumer un brasier. Une fois l'habitation enflammée, c'est le village entier qui devient la proie des flammes. Ce reportage qui révèle la violence faite aux civils vietnamiens provoque la colère du peuple américain. Ces images sont d'autant plus choquantes que la majorité d'entre-elles, autant photographiques que télévisuelles, ont souvent mis en évidence les différences entre les jeunes soldats américains en pleine forme et les Vietnamiens chétifs et malmenés par des forces militaires qui les dépassent. Toutefois, les reportages américains omettent de montrer les militaires vietnamiens qui ne sont pas sans reproches et qui sont de fins stratèges, utilisant des tunnels souterrains et de multiples pièges sur le terrain pour contrer les forces américaines.

Toujours selon Christine Mercier, la télévision va contribuer à modifier le ton des reportages. Sans être au préalable mises en forme par les rédactions, les images sont retransmises directement sur les écrans⁴⁶ et, en 1968, la guerre se déroule en direct dans les foyers américains. Christine Mercier y va de cette constatation :

⁴⁶ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p.120.

En l'absence d'explications convaincantes des officiers d'information, les journalistes y allèrent de leurs propres interprétations en se basant sur ce qu'ils avaient directement sous les yeux, sans jamais nuancer⁴⁷.

Les images sont diffusées aussitôt reçues et il faut plusieurs jours aux directeurs d'information pour « filtrer » ce qui peut être trop violent. Malgré cet effort, la majorité des images témoignent de l'horreur que vivent les forces américaines et la population civile vietnamienne. Selon certains journalistes, la guerre du Vietnam constitue la fin du reportage sur le vif :

Révolue donc cette période bénie, où l'on couvrait les batailles avec les combattants. Finis aussi la « collaboration », ou ce qui semblait être une collaboration. L'armée a durement appris avec le Vietnam que les médias n'étaient plus des partenaires venus relater ses exploits⁴⁸.

Un autre aspect important de la représentation de la guerre du Vietnam sont les images photographiques. Jouant le rôle « d'objet de mémoire⁴⁹ », ces images sont une preuve qu'un événement a bel et bien eu lieu, et, par le fait même, elles deviennent des documents historiques. Selon Marita Sturken, malgré le fait qu'elles sont moins complètes que les textes historiques, elles ont une plus grande signification culturelle et prennent le statut d'images iconiques, car elles rejoignent une audience de masse. Dans *Tangled Memories*, Struken explique:

They have the sharp-edged, gritty quality of film images; as they have aged, their grainy black-and-white and faded color have enhanced their historicity⁵⁰.

⁴⁷ Christine Mercier, *Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam*, op.cit., p.120.

⁴⁸ Ibid, p.125.

⁴⁹ Marita Sturken, *Tangled Memories : The Vietnam War, The Aids Epidemic and The Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley, 1997, p.90.

⁵⁰ Ibid, p.90.

Parmi ces images iconiques, trois photographies en noir et blanc attirent particulièrement l'attention. Tout d'abord, il y a la photographie de 1972, *Accidental napalm strike on Trang Bang Village* par Huynh Cong (fig.1.1), où l'on voit une jeune vietnamienne courir avec son corps nu aspergé de napalm. Puis, celle prise par Eddie Adams *General Nguyen Ngoc Loan shooting Vietcong suspect* (1968, fig.1.2), où l'on voit un chef de la police nationale du Vietnam du Sud tiré à bout portant un Vietcong. Finalement, la photographie de Ronald Haeberle, *My Lai* (1968, fig.1.3), prise lors du massacre au village de My Lai. Les deux premières photographies sont, initialement, des images filmiques, même si, elles semblent mieux connues comme images photographiques. Selon Marita Sturken, plusieurs raisons expliquent ce transfert:

The film image of the Vietcong suspect being shot and falling to the ground with blood flowing from his head is extremely difficult to watch; moreover, the still image derives much of its power from the suspect's expression of terror at the instant he is shot. The film image of the napalm strike is more confusing than the still and does not capture the expression on the face of Kim Phuc as clearly⁵¹.

De façon significative, les images photographiques en général ont une capacité plus grande d'acquiescer le statut d'image iconique que les images filmiques; car toujours selon Sturken, « *still images are widely distributed in books and other publications, so people are more likely to own copies of them; moreover, they possess an ability to connote completeness and to evoke the past⁵²* ». La photographie du massacre de My Lai devient donc iconique, car elle dépeint l'horreur et les atrocités des Américains en intime détail. Publiée pour la première fois dans la revue *Life* en 1969, elle a choqué le public américain et a créé une désillusion concernant le rôle des États-Unis dans cette guerre. Selon Marita Sturken:

⁵¹ Marita Sturken, *Tangled Memories : The Vietnam War, The Aids Epidemic and The Politics of Remembering*, op.cit., p.90.

⁵² Ibid., p.90.

*Although the history of the Vietnam War is often told in brief film clips, these still photographs retain the capacity to symbolize the war in its entirety- the Vietnamese as victims of American force, the brutality and arbitrariness of the war's violence*⁵³.

Avec l'impact combiné de la télévision et des images photographiques, la guerre devient une réalité pour la plupart des Américains. La guerre du Vietnam est le premier conflit médiatisé à l'aide de la télévision. Elle est aussi le dernier conflit couvert avec autant de liberté de diffusion. Cette liberté était, comme nous l'avons vu, alors possible grâce à la politique plus transparente du gouvernement Johnson et grâce à la prolifération des grands réseaux indépendants.

1.3. Le mouvement des droits civiques et l'émergence de la contre-culture

Pendant que les forces armées américaines sont embourbées au Vietnam, la lutte pour les droits civiques⁵⁴ prend des proportions grandissantes sur le sol américain. Le 28 août 1963, Martin Luther King prononce son célèbre discours *I Have a dream* à la Marche sur Washington, ce qui annonce un profond désir de changement pour la communauté afro-américaine. Bien sûr, ce mouvement n'est pas né dans les années soixante. Pensons au *Brotherhood of Sleeping Car Porters* qui organise une marche sur Washington en juillet 1941 pour l'égalité entre les races; pensons aussi à Rosa Park qui, le 1er

⁵³ Marita Sturken, *Tangled Memories : The Vietnam War, The Aids Epidemic and The Politics of Remembering*, op.cit., p.94.

⁵⁴ Référence sur les droits civiques voir Walt Anderson, *The Age of Protest*, Pacific Palisades, California, 1969, 268p.

décembre 1955 à Montgomery en Alabama, refuse de prendre place à l'arrière d'un autobus public comme le veut la loi de l'époque.

Dans les années soixante, la ségrégation raciale veut dire, entre autres, une séparation physique entre les gens de différentes races dans les endroits publics. Pendant que le gouvernement américain prône la liberté citoyenne et réclame une démocratie à travers le monde, plusieurs de ses propres citoyens ne peuvent même pas être assis à l'avant d'un autobus, étudier dans plusieurs institutions ou même exercer leur droit de vote. De plus, à l'époque, les Américains ne sont pas seulement divisés par la race, mais aussi par la classe et l'économie. Il devient donc important pour la société de parler de la condition des Afro-Américains ainsi que de la pauvreté, qui atteint alors 40 à 50 millions d'Américains. Par conséquent, la population noire et les moins nantis attendent beaucoup du projet de Grande Société lancé par le président Johnson. Les réformes domestiques vont permettre un changement social important.

Dans le contexte de la guerre du Vietnam, la lutte pour les droits civiques est d'autant plus pertinente du fait que 30 % de l'armée est composée d'Afro-Américains⁵⁵. La population noire étant beaucoup moins présente sur les campus universitaires, elle est donc une clientèle facile pour les recruteurs de l'armée. Les *leaders* noirs comme le révérend Martin Luther King dénoncent le fait que les Afro-Américains doivent se battre pour un pays qui est discriminatoire envers eux. Pour atteindre leurs objectifs, les Afro-Américains entament quatre étapes cruciales pour le changement de la nation des États-Unis. L'auteur David Farber en explique les prémisses:

First, southern blacks took a stand against racial segregation, discrimination, and their relative public submission to the racist status quo; they formed an organized mass movement. Second, Afro-

⁵⁵ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.68.

Americans activist convinced the Democratic Party and the federal government to put racial equality and social justice among their highest priorities. Third, a powerful faction of activists and their supporters convinced the federal government that remedies for centuries of racist practices based on individual relief were not sufficient and that radical solutions would be necessary. And finally, by the late 1960's, many Afro-Americans rejected the ideal of a color blind, melting-pot society and began to fight the legacies of oppression and racism by organizing a multifaceted program of black nationalism or Black Power⁵⁶.

C'est d'ailleurs à partir de cette idée de radicalisme que le mouvement des *Black Panthers* est créé en 1966 par Huey P. Newton et Bobby Seal. Ces derniers veulent que la communauté noire contrôle sa propre destinée et ses propres institutions. Ils désirent une société qui n'est pas seulement contrôlée par la population blanche. Ce parti est créé sur un programme de dix points, soit le *Ten Point Plan*⁵⁷. Il s'agit d'un des documents centraux du parti et sa distribution en est la méthode la plus importante de propagande, d'éducation et de recrutement. Malgré le radicalisme du groupe, le parti lance une variété de programmes communautaires comme des cliniques gratuites, des dons de vêtements et des distributions de nourriture. Le programme qui est de loin le plus populaire et qui a le plus de succès est sans doute le *Free Breakfast for Children Program*, qui nourrit des milliers d'enfants.

⁵⁶ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.68.

⁵⁷

1. Nous voulons la liberté.
2. Nous voulons le plein emploi pour notre peuple
3. Nous voulons la fin du vol de notre communauté Noire par les capitalistes
4. Nous voulons des habitations décentes
5. Nous voulons une éducation pour notre peuple qui expose la véritable nature de cette société Américaine décadente.
6. Nous voulons que tous les hommes noirs soient exemptés du service militaire
7. Nous voulons la fin immédiate de la brutalité policière et du meurtre des personnes noires.
8. Nous voulons la liberté pour tous les hommes noirs détenus dans des prisons.
9. Nous voulons que toutes personnes amenées en cour soient jugées par leurs pairs.
10. Nous voulons des terres, du pain, des logements, de l'éducation, des vêtements, la justice et la paix.

Le 2 juillet 1964, le Congrès américain adopte le *Civil Right Act*, un dossier qui contient dix titres et 28 pages. La discrimination raciale devient alors illégale dans les endroits publics, ainsi que dans les lieux de travail. Cela permet également au gouvernement de couper dans les programmes considérés discriminatoires. Malgré ces nouvelles lois, le combat pour les droits des noirs est loin d'être fini, surtout avec les conséquences humaines que la guerre du Vietnam a engendrées. Un grand nombre d'Afro-Américains sont décédés au Vietnam, certains historiens vont même jusqu'à dire qu'une génération entière de jeunes hommes noirs a été décimée lors de ce conflit. Ce n'est pas un hasard que la contestation anti-guerre utilise cet argument pour défendre leurs points.

En parallèle, l'émergence de la contre-culture se produit à un moment où la jeunesse domine la démographie américaine. Celle-ci est composée de cette génération née à la fin des années quarante et aux débuts des années cinquante, soit les *baby-boomers*. David Farber⁵⁸ affirme qu'en 1965, 41 % de la population américaine est âgée de moins de vingt ans comparativement à 34.4 % en 1940 et 34.3 % en 1950⁵⁹. Cette jeunesse représente 76 millions de personnes, donc elle a un impact indéniable sur la société. Cet impact se fait principalement sentir dans les institutions éducatives, où un large groupe de la jeunesse est inscrit à l'université. Par la prolifération des universités publiques, l'américain « moyen » a maintenant accès à une éducation abordable. Par conséquent, l'institution universitaire devient, à cette époque, le bastion pour le changement social. À la fin des années soixante, 20 millions d'Américains sont des étudiants universitaires, donc exposés à de nouvelles idées comme le souligne John C. McWilliams, lorsqu'il affirme que

⁵⁸ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.57

⁵⁹ Raymond Ledru, *La jeunesse américaine et la guerre du Vietnam : ampleur et impact de la contestation dans les années soixante*, Paris, Didier Érudition, 1991, p.67

*They became aware of different points of view and attitudes that often clashed with their own, or worse their newly acquired worldview sometimes conflicted with that of their parents*⁶⁰.

Cette nouvelle vision du monde se différencie de celle de la génération précédente qui correspond aux mentalités des années quarante et cinquante. En effet, les années cinquante se caractérisent par des valeurs conservatrices. Les objectifs privilégiés sont d'avoir un emploi respectable, une maison, une famille épanouie et d'obéir aux règles sociales; soit ce qui s'apparente à ce qu'on entend du mode de vie « à l'américaine ». Or, le début des années soixante marque un changement significatif. La nouvelle génération s'éloigne de *l'Obey authority* et *Don't ask questions* des décennies précédentes. Elle questionne l'autorité. La jeunesse américaine prône l'expression de soi et une attitude libératrice: « *satisfy your inner self and do your own thing* ». Cette génération a remis en question sa façon de vivre comme peu de groupes ne l'ont fait auparavant: contraception, unions libres, rapports entre les sexes et droits civiques deviennent des thèmes de débat public. Selon David Farber, les débats sont divers et ils reflètent les préoccupations des différents groupes d'individus à cette époque:

*A great deal divided young people in the 1960's, race, economic class, religious beliefs, level of education, politics, gender, youth like « california » was an idea or an image as much as a real thing. Still, many young people self-consciously claimed common cultural referents in the 1960's and did have a least a superficial sense of being co-participants in a new world partially of their own making*⁶¹.

Malgré leurs divergences et les contradictions internes au groupe, cette génération a le sentiment de participer de façon active à ces nouveaux défis,

⁶⁰ John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 2000, p. 11.

⁶¹ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.58.

les introduisant à de nouvelles idées politiques et culturelles. Dans les faits, et selon l'auteur Susan Martin:

La jeune génération commençait à expérimenter toutes les nouveautés que caractérisait la contre-culture des années 60 : la musique rock, les drogues, la politique, comme les droits civiques, la lutte pour les femmes, et la guerre du Vietnam. C'était une époque, où les vétérans de la guerre brandissaient des signes de paix et les héros marxistes devenaient aussi populaires que les Beatles et Bob Dylan⁶².

La musique, par conséquent, joue un rôle d'une importance capitale pour promouvoir cette nouvelle attitude. Les Joan Baez, Peter Seeger et Bob Dylan influencent la musique populaire en introduisant le *folk* caractérisé par des paroles provocatrices et politisées qui appellent à une rébellion intellectuelle. Les artistes tentent d'éduquer leurs publics avec des messages prônant la justice raciale, la paix et la tolérance. Les festivals de musiques populaires comme Monterey Pop et Woodstock deviennent d'ailleurs des emblèmes de ce mouvement populaire.

Un autre aspect important de l'émergence de cette contre-culture est l'apparition de la «Nouvelle-Gauche», un terme utilisé pour la première fois par le sociologue C. Wright Mills, et qui résume bien les changements sociopolitiques orchestrés dans les années soixante. L'historien William J. Rosabaugh y va de cette constatation:

*The challenge to authority, while a part of all sixties movements, was most closely identified with the new left, and that challenge led americans in all sorts of situation to be much bolder about questioning authority*⁶³.

⁶² Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, Santa Monica, Smart Art Press, 1996, p. 54.

⁶³ John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, op.cit., p.42.

Cette « Nouvelle-Gauche » est d'autant plus importante que, pour la première fois dans l'histoire, des membres de la jeune génération deviennent les catalyseurs pour des changements sociaux et politiques. Toujours selon John C. McWilliams, c'est une idéologie propre aux années soixante, mais qui a un impact dans la conscience des générations ultérieures:

A combination of idealism, rising expectations, and a huge baby boomer generation fueled « the movement », as it was more popularly referred to. It was short-lived, lasting only a decade, but by 1970, had profoundly altered the nation's institutions, its citizens, and even its conscience⁶⁴.

La « Nouvelle-Gauche » réclame une totale liberté d'expression politique et articule le concept de la démocratie participative. Un concept qui s'appuie sur le renforcement de la participation des citoyens à la prise de décision politique. Cette idée de démocratie participative est aussi une pierre angulaire dans la contestation étudiante. De plus, quand on considère la contre-culture des années soixante aux États-Unis, on pense systématiquement au mouvement *Peace and Love* avec les *hippies*⁶⁵ et les *yippies*⁶⁶ qui prônent des valeurs antimatérialistes, l'amour libre, la liberté extrême et l'effondrement des règles sociales. Selon John C. McWilliams: « *they were white, affluent, middle-class children indifferent to opportunity and status, so highly valued by the establishment*⁶⁷ ». On les associe beaucoup à l'expérimentation des drogues, pensons par exemple à Timothy Leary qui conseille aux gens de prendre du LSD afin d'accéder à un moment de méditation. D'ailleurs, dans plusieurs

⁶⁴John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, op.cit., p.27.

⁶⁵ Terme utilisé par M. Fallon pour appeler la contre-culture de San Francisco. Le mot hippie trouverait son origine dans un mot africain, hip, que certains pensent être un terme wolof (hipi signifiant « ouvrir ses yeux ») repris dans le mot hiptser désignant les amateurs de bebop des années 40.

⁶⁶ Nom donné par J. Rubin et A. Hoffman. Étymologie : Youth International Party + -ie (pour hippie)

⁶⁷John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, op.cit., p.75.

reportages, les médias s'amuse beaucoup à illustrer ce groupe comme étant constitué de drogués et d'êtres éprouvant des problèmes sociaux majeurs: « *In the 1960's the media focused predominantly on the counterculture associated with antisocial behavior as the typical drug users*⁶⁸ ». Cette critique d'une génération consommatrice de drogues se fait sans jamais toutefois informer la population que le problème est également récurrent dans l'armée américaine, où les commandants militaires estiment qu'en 1970, 65 000 soldats ont utilisé ou utilisent des narcotiques⁶⁹. Cette nouvelle philosophie du mouvement *Peace and Love* est difficile à comprendre et à accepter pour le public américain qui, majoritairement, s'identifie encore au conservatisme des années cinquante.

Il est essentiel de mentionner que cette jeunesse américaine est loin d'être monolithique et que la majorité de cette génération n'adhère pas à ce style de vie. C'est une génération diversifiée dont certains se définissent comme étant des *hippies*, tandis que d'autre comme de simples étudiants critiquant les politiques en places. Être l'un ne veut pas dire être comme l'autre. McWilliams abonde dans le même sens:

*We must not presume that group membership is interchangeable. A member of the counterculture – a hippie- almost certainly would have opposed American intervention in Vietnam, though such a person did not necessarily engage in any active, organised antiwar protest. However, an antiwar activist affiliated with the new-left was not necessarily part of the counterculture*⁷⁰.

McWilliams affirme que les médias donnent aussi souvent l'impression que l'entière de la génération *babyboom* soutient le mouvement anti-guerre ou même que cette minorité activiste représente la majorité de la jeunesse

⁶⁸ John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, op.cit., p.17.

⁶⁹ Ibid, p.17.

⁷⁰ Ibid, p.13.

américaine. Cette image provient principalement de la télévision qui focalise sur la violence des manifestations et le comportement débridé d'une minorité d'activistes plus radicaux. En somme, le mouvement des droits civiques et l'émergence de la contre-culture vont contribuer aux changements qu'ont connu les années soixante et qui vont conséquemment se déplacer vers les institutions universitaires

1.4. La contestation étudiante et le *Students for a Democratic Society*

La contestation étudiante durant les années soixante est un aspect marquant et déterminant dans le mouvement contre la guerre du Vietnam aux États-Unis. En lien avec la philosophie de la « Nouvelle-Gauche », le mouvement étudiant n'est pas mené par un seul individu. Pour la première fois dans l'histoire des États-Unis, un grand nombre de différents acteurs et organisations manifestent publiquement leur mécontentement envers leur gouvernement en période de guerre.

Tout d'abord, il est important de mentionner que la contestation étudiante ne constitue pas une organisation dans le sens pur du terme. C'est-à-dire que c'est plutôt une manifestation de l'activisme étudiant, où plusieurs regroupements différents les uns des autres dans diverses universités se rassemblent pour réclamer les droits civiques, combattre contre la pauvreté et, principalement, se positionner contre l'intervention militaire au Vietnam. De ces groupes, on retrouve le *Free Speech Movement* (1964-1965) et le *Student Nonviolent Coordinating Committee* (1960-1966). Dans *Université et société aux États-Unis*, Alain Touraine explique que :

Le mouvement étudiant n'est pas parti de revendications professionnelles qui se seraient étendues jusqu'à mettre en cause le gouvernement des universités, puis la politique générale du gouvernement américain et l'ordre social dominant, c'est au contraire la sensibilité à des problèmes généraux, d'abord au mouvement pour les droits civiques, puis la lutte contre la guerre, qui a permis le développement d'une action dans l'université en mettant de plus en plus directement en cause son rôle dans la société et en entraînant du même coup une politisation plus large du corps étudiant⁷¹.

La majorité des étudiants sont issus de la classe moyenne. Les manifestants sont jeunes, en moyenne dix-neuf ans. Pour certains, le communisme n'évoque plus la figure de Staline, mais plutôt les figures romantiques de Fidel Castro, de Che Guevara, de Mao et du VietCong. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir le petit livre rouge maoïste entre les mains de certains activistes. Malgré ces changements majeurs pour une partie de la population étudiante qui semble de plus en plus politisée, ce n'est que plus tard à la fin des années soixante que le mouvement anti-guerre prend de l'ampleur. En 1965, les étudiants sont encore en grande majorité pour la guerre, ils sont assez conformistes et orientés vers des buts privés. La contestation gagne la population étudiante de façon progressive.

De plus, ce ne sont pas toutes les universités qui « appuient » les étudiants dans leur démarche. Ce sont principalement les institutions nationales les plus indépendantes de la pression des communautés locales, les plus riches en fonds de recherche fédérale et avec les corps enseignants les plus libéraux, comme Yale et Berkeley, qui permettent aux étudiants de démontrer leur mécontentement face aux politiques gouvernementales⁷². Les États-Unis ont pris l'initiative de rendre accessible à une plus grande tranche de la population les études postsecondaires. Le gouvernement investit des milliards de dollars dans

⁷¹ Alain Touraine, *Université et société aux États-Unis*, Paris, Éditions du Seuil, 1972

p.13.

⁷² Ibid, p.13

les universités qui deviennent plus productives avec un plus grand nombre de facultés et de programmes. Selon Farber, on est loin du climat de travail dans lequel évoluaient les enseignants pendant les décennies précédentes. Il devient plus facile de critiquer et de dénoncer son environnement: « *This allowed professors to challenge the status quo with far less fear of losing their jobs*⁷³ ».

Contrairement à ce que projettent les médias, les jeunes activistes ne sont pas des pacifistes dans le sens strict du terme. C'est-à-dire qu'ils ne sont pas contre la guerre en général, mais bien contre la guerre au Vietnam. De plus, selon Farber, les étudiants qui ont participé à des manifestations ne représentent qu'une infime partie du corps étudiant, soit 2% d'entre eux. Les activistes ne sont donc qu'une minorité particulièrement visible de la population étudiante. L'historien Alan Brinkley affirme que très peu de ces manifestants sont des radicaux qui s'opposent à toutes les guerres :

*Antiwar demonstrator would have negligible influence on public opinion had not the entire under twenty-five generation was in revolt against the war. Few of the opponents of the vietnam war had ever been true pacifists, they opposed a particular war, not all wars*⁷⁴.

De plus, le mouvement contre la guerre est peut-être né dans les institutions universitaires, mais il a également interpellé plusieurs autres tranches de la société. En effet, la lutte a rassemblé autant des artistes, des membres du clergé, des membres de syndicats que des femmes au foyer. De là est né un grand nombre d'organisations anti-guerres comme le *Free Speech Movement* (1964-1965), le *Committee to Help Unsell the War* (1969) et le *Vietnam Veterans Against the War*, né en 1967 et toujours actif aujourd'hui. De plus, les étudiants participent à des mouvements de solidarité pour

⁷³ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.157

⁷⁴ John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, op.cit., p.57.

certaines grèves ouvrières comme la *General Electric*⁷⁵. Ces différents mouvements amènent une collaboration significative entre divers groupes de manifestants. Par exemple, le *Black Panther Party* et les *G.I.* supportent l'*United Farm Workers Union*. La lutte des femmes *Womans Strike for Peace* joue un rôle important dans le mouvement anti-conscription. De plus, Huey Newton, cofondateur du *Black Panther Party* publie une lettre en 1970 appelant l'unité avec la lutte pour les droits des femmes et des homosexuels⁷⁶. Selon Raymond Ledru, auteur de *La jeunesse américaine et la guerre du Vietnam*, ces organisations sont dirigées en accordance avec le principe de la « démocratie participative » associée à l'idéologie de la « Nouvelle-Gauche ». Toutefois, cette politique a aussi des aspects négatifs, comme le souligne Ledru :

Cette défiance à l'égard de toute idéologie dominante associée à un certain antiautoritarisme et à un souci de prendre les décisions le plus démocratiquement possible paralysera bien souvent l'action du mouvement et l'empêchera d'acquiescer une dimension politique capable de menacer le pouvoir en place⁷⁷.

Le fait qu'il y ait un grand nombre d'organisations et que le mouvement soit décentralisé, fait dire à Ledru qu'il y a un manque de cohésion, et ce, même si les participants ont des valeurs partagées et une même vision du monde : soit cette idée de liberté pour tous les individus et l'expression de soi. Pour faire comprendre leur message pacifique, les manifestants se doivent d'utiliser les médias comme la télévision, car la presse *underground* n'a pas de circulation nationale.

⁷⁵ General Electric provisionnait du matériel de guerre pour l'armée américaine.

⁷⁶ *The Black Panther Party*, 21 août 1970.

⁷⁷ Raymond Ledru, *La jeunesse américaine et la guerre du Vietnam : ampleur et impact de la contestation dans les années soixante*, op.cit., p. 98.

Le 17 avril 1967, une manifestation organisée au Monument de Washington par le président du SDS (*Students for the Democratic Society*), Paul Potter, attire plus de 15 000 manifestants. Le SDS, qui à cette époque est peu connu, associe la guerre au Vietnam à d'autres problèmes de la société américaine. Selon lui, cette guerre est un signe de l'échec de la démocratie. Paul Potter dira lors de cette manifestation:

*The incredible war in Vietnam has provided the razor, the terrifying sharp cutting edge that has finally severed the last vestiges of illusion that morality and democracy are the guiding principles of American foreign policy*⁷⁸.

Le SDS est créé en 1962 par un groupe d'étudiant, dont Al Hader et Andre Schiffrin et fait parti du *League for Industrial Democracy*, une fondation sociale-démocrate regroupant des chefs de syndicat et des politiciens libéraux. Cette organisation s'inscrit dans le mouvement de la « Nouvelle-Gauche » et a influencé profondément l'ensemble des organisations étudiantes qui lui ont succédé. Aucune organisation étudiante de gauche n'a jamais atteint l'envergure de la SDS (100 000 membres en novembre 1968)⁷⁹. À ses débuts, les membres les plus actifs du SDS ont également participé à la lutte pour les droits civiques. Ce regroupement, comme la majorité des organisations activistes, met en parallèle les contraintes et sévices infligés aux noirs et aux Vietnamiens. En effet, les deux groupes sont perçus comme ayant une chose en commun soit d'être contrôlés par des forces « extérieures » qui les empêchent d'être maîtres de leur propre destinée. Dans les deux cas, il y a atteinte à l'autodétermination de l'individu et les blancs américains imposent leurs conceptions avec la même cruauté. L'un des documents qui reflètent cette idéologie dénonciatrice de l'autorité est le *Port Huron Statement* écrit par Tom Hayden en 1962, devenant

⁷⁸ David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.139.

⁷⁹ Raymond Ledru, *La jeunesse américaine et la guerre du Vietnam : ampleur et impact de la contestation dans les années soixante*, op.cit., p. 98.

ainsi le manifeste du SDS. Ce document envisage l'université comme le bastion de la « Nouvelle-Gauche » et des changements sociaux. On peut y lire, entre autres, que Tom Hayden et le SDS s'opposent à la « dépersonnalisation » qui, selon eux, réduit l'être humain à un consommateur. Ils prônent également une société gérée, non par une minorité, mais par une majorité qui participe aux décisions. Le concept de « démocratie participative » basée sur la réflexion et la créativité est au centre des revendications. Tom Hayden écrit à ce sujet:

*We would replace power rooted in possession, privilege, or circumstance by power and uniqueness rooted in love, reflectiveness, reason, and creativity. As a social system we seek the establishment of a democracy of individual participation, governed by two central aims: that the individual share in those social decisions determining the quality and direction of his life; that society be organized to encourage independence in men and provide the media for their common participation*⁸⁰.

Sur le plan politique, le SDS ne privilégie pas une coordination nationale, mais elle laisse plutôt une indépendance à ses chapitres locaux. De ces différentes factions, on retrouve *l'Up Against the Wall*, le *Motherfuckers*, un groupe anarchiste, et le *Weathermen*, la faction la plus radicale. En raison de cette décentralisation, le SDS ne sera jamais une organisation ayant l'impact voulu. John C. McWilliams note que « *SDS leaders, most college-aged students lacked the emotional stability and the intellectual maturity to sustain a long-term ideological commitment to even a noble cause*⁸¹ ». Le SDS se dissout peu de temps après leur convention de 1969, où plusieurs factions de l'organisation dont le *Revolutionary Youth Movement* et le *Worker Student Alliance* questionnent les idéaux du SDS, qu'ils considèrent *old left*.

⁸¹ John C. McWilliams, *The 1960's Cultural Revolution*, op.cit., p.38.

En réaction aux gestes posés par le gouvernement américain, plusieurs actions entreprises par les contestataires, lors de manifestations, vont prendre forme. En 1965, les premiers livrets militaires sont brûlés afin de protester contre la nouvelle loi votée par le Congrès qui interdisait justement ce geste. Malgré une peine qui peut aller jusqu'à cinq ans de prison, plusieurs manifestants défient cette loi. Un de ceux-là est David Miller, qui est arrêté et condamné à 30 mois de prison. En automne 1966, le slogan *We Won't Go* devient le symbole de la résistance contre la conscription et le mouvement *Stop the Draft* prend de l'ampleur. On assiste également à l'avènement de plusieurs grèves étudiantes à travers le pays, comme celle à Berkeley au printemps 1967 pour dénoncer le *Dow Chemical*, le fabricant de napalm, l'arme chimique utilisé dans la guerre du Vietnam. C'est au début de 1968 que les manifestations deviennent plus nombreuses et où la guérilla urbaine devient populaire. Par exemple, en avril 1968, le SDS occupe l'université Columbia pour critiquer sa politique raciste et ses possibles liens avec la CIA, tandis que le 15 octobre, le *Spring Mobilization Against the Vietnam War* organise le premier moratoire sur la guerre du Vietnam. Le 15 novembre à Washington, *The March Against Death* devient le plus grand rallye antiguerre de l'histoire des États-Unis.

Au même moment, la violence s'empare des manifestations comme lors de la Convention démocrate de 1968 à Chicago. Les grandes villes américaines sont prises avec des actes de vandalisme, et certains bâtiments sont la proie des flammes. Les actes terroristes se multiplient, créant un climat de peur, non seulement dans la population en général, mais aussi chez plusieurs contestataires. Ce climat de tension va prendre une tournure encore plus dramatique le 4 mai 1970, quand quatre étudiants vont trouver la mort sous les balles de la garde nationale américaine à Kent State en Ohio. Cet événement va soulever un vent de solidarité dans la population étudiante, mais également dans la population en général, conséquemment, plus de 350 campus universitaires fermeront leurs portes.

Cette tragédie va également rendre la métaphore *The War at Home* réelle. En effet, le conflit vietnamien qui se déroule à des kilomètres du continent américain, est maintenant bien présent sur le territoire des États-Unis. Pourtant, au début des années soixante-dix, cette violence dans les rues et sur les campus universitaires provoque un essoufflement chez les contestataires. Ce relâchement correspond aussi à une baisse des contingents militaires présents au Vietnam, où les combats terrestres sont devenus presque inexistantes.

1.5. Les *sit-in* et les *teach-in*: lieux d'échange et de manifestations artistiques

Dans les années soixante, deux formes de manifestations politiques et artistiques sont utilisées par les groupes anti-guerre, et ce, principalement à l'intérieur du mouvement étudiant: le *sit-in* et le *teach-in*. À cette époque, on donne de l'importance au spectacle durant les manifestations au cours desquelles la musique et la création artistique se mélangent avec les dénonciations politiques. Raymond Ledru explique:

Le spectacle est le résultat d'un travail collectif avec une mise en scène, des costumes, de la musique et des affiches. Ils refusaient également les lieux de représentations traditionnels pour préférer la rue, les champs, les jardins publics, les églises, les prisons, affirmant un désir de vouloir communiquer avec tout public⁸².

De ce fait, les lieux et les dates de ces événements ne sont pas choisis au hasard. Plusieurs événements contestataires sont organisés lors de dates importantes ou significatives pour les américains comme, le 4 juillet et l'Action de grâce.

⁸² Raymond Ledru, *La jeunesse américaine et la guerre du Vietnam : ampleur et impact de la contestation dans les années soixante*, op.cit., p.190.

Le *sit-in* est une forme directe d'action incluant une ou plusieurs personnes occupant de façon non violente un lieu dans le but de protester contre des enjeux politiques, sociaux ou économiques. La plupart du temps, les contestataires sont assis et restent assis jusqu'au moment où ils sont forcés de partir, ou lorsque leurs demandes sont exaucées. Cette forme de protestation est très populaire, car elle médiatise l'évènement et la cause soutenue. De plus, les *sit-in* peuvent donner de la sympathie aux contestataires de la part du public, car leur méthode est pratiquement non violente. Encore aujourd'hui, les *sit-in* se déroulent le plus souvent à l'intérieur: soit dans des bureaux gouvernementaux, administratifs ou, comme dans les années soixante, dans les universités. Toutefois, ces événements peuvent avoir lieu dans des *plazas*, des parcs et dans la rue. Cette forme de protestation semble avoir été initiée lors de la lutte pour les droits civiques aux États-Unis dans les années quarante. Un des premiers *sit-in* aurait été organisé par *The Fellowship of Reconciliation* en 1940. Dans les années cinquante et soixante, un grand nombre des participants de *sit-in* sont des étudiants universitaires des *Black Colleges*⁸³.

Tout comme les *sit-in*, les *teach-in*, sont une méthode non violente. C'est un forum public, d'opposition sur la guerre, permettant aux professeurs et aux étudiants de se rencontrer le soir à l'université pour protester, se questionner et échanger sur la guerre du Vietnam. L'idée est développée, dans les années soixante, par le professeur Marshall Sahlins qui enseigne l'anthropologie à l'université du Michigan. En réponse aux pressions de certaines universités et du gouvernement qui sont contre les grèves, les professeurs, pour exprimer leur opposition au conflit, optent pour les *teach-in*. Le premier *teach-in* majeur est organisé par la SDS à l'université du Michigan le 24 et 25 mars 1965. L'évènement qui attire environ 1200 personnes est constitué de débats, de

⁸³ Un *Black College* est une institution d'éducation supérieure, créée avant 1964, avec l'objectif de servir la communauté noire.

conférences, de projections de films et de spectacles musicaux centrés sur le conflit vietnamien. David Farber relate l'évènement:

*Professors, instructors, and students shared information, argued, and speculated. Rather than rely on the government or the mass media for insight into America's role in Vietnam, they educated themselves (...) The atmosphere was electric and many people watched the sunrise pondering what they should do about the war that was being fought in their name*⁸⁴.

Vers la fin de 1965, jusqu'à 120 campus universitaires organisent ce genre d'évènement, sous l'initiative du corps professoral et des étudiants des cycles supérieurs⁸⁵. Le plus important *teach-in* a lieu à l'université de Berkeley en Californie du 21 au 23 mai 1965 et est organisé par le *Vietnam Day Committee*. Ce *teach-in* de 36 heures se déroule à l'extérieur sur un terrain de l'université. Plusieurs personnes influentes de l'époque participent à l'évènement comme Edward Keating, éditeur du *Ramparts Magazine*, une revue gauchiste qui publie beaucoup d'affiches contre la guerre.

En somme, les opposants à la guerre du Vietnam et les partisans des droits civiques proviennent des universités, un lieu approprié à la discussion, et vont dans la rue pour rejoindre un plus grand public en organisant des *sit-in* et des *teach-in* pour vraiment occuper des lieux stratégiques à la cause. Dans les deux types de manifestations, la participation du spectateur est nécessaire et devient une caractéristique des nouveaux paradigmes de l'art des années soixante⁸⁶. Riches en mouvements, plus ou moins constitués ou théorisés, ces paradigmes remettent en cause les hégémonies artistiques. Cette remise en question passe aussi par l'apparition ou la confirmation de formes nouvelles que sont la performance ou le *happening*, qui mettent en jeu de nouvelles relations entre l'artiste et le spectateur. D'une manière ou d'une autre, le spectateur devient un acteur dans l'oeuvre à qui

⁸⁴David Farber, *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*, op.cit., p.156.

⁸⁵Ibid, p.156

⁸⁶Les nouveaux paradigmes artistiques seront abordés au chapitre 2.

l'artiste propose de vivre « l'expérience d'une expérience⁸⁷ ». Ces nouveaux paradigmes artistiques se retrouvent aussi dans ces formes de manifestation que sont le *sit-in* et le *teach-in*, où la notion d'échange est si importante.

Selon Frank Popper, au cours des années soixante, les cadres traditionnels de l'art éclatent et se fractionnent en une multiplicité d'événements artistiques foncièrement indissociables de la vie et, dans le cas des *sit-in* et des *teach-in*, indissociables du politique. Concernant cette participation du spectateur dans *Art, action et participation*, Popper ajoute:

Sur le plan du spectacle, la problématique de la participation physique du public est née du seul fait que les moyens de communication sont devenus eux-mêmes mobiles et ont donné à chacun la possibilité d'assister à des événements simultanés. Le spectacle est en train de se faire et cette dimension nouvelle, liée à sa nature imprévisible, suscite la participation du public⁸⁸.

Cette constatation sur le monde artistique des années soixante est en lien avec les prémices des *sit-in* et des *teach-in*. Ces deux formes de manifestations permettent aux acteurs, soit étudiants ou même artistes, de jouer un rôle d'éducateur, d'animateur et d'organisateur. L'art se mélange aux actions universitaires, aux actions de rue et aux actions constructives. Les enjeux sociaux sont profondément liés au nouvel art populaire; un art qui se caractérise par une variété d'œuvres artistiques autant naïves que raffinées, et qui tente de donner un sens à la vie quotidienne. L'affiche politique dont nous traiterons plus tard s'inscrit justement dans ces nouveaux paradigmes de démocratisation de l'art.

* * *

⁸⁷ Frank Popper, *Art, action et participation*, Chêne, Paris, p.90.

⁸⁸ Ibid, p.90.

Ce chapitre a démontré que l'époque des années soixante aux États-Unis est marqué par une multitude de changements politiques et sociaux. Dans la foulée de la guerre du Vietnam, les Américains questionnent de façon significative les agissements de leur gouvernement. La destruction des villages vietnamiens, comme le massacre de My Lai, et la mort de plusieurs soldats américains sont devenus inacceptables pour une grande partie de la jeunesse américaine qui voit son pays se transformer en agresseur. De plus, la télévision joue un rôle crucial dans la formation de l'opinion et la perception que se fait le peuple américain de cette guerre. Pour la première fois, le public assiste à des reportages journalistiques sur le vif, rendant le conflit réel à ses yeux. Au même moment, la lutte pour les droits civiques s'accroît et la jeunesse américaine expérimente de nouveaux styles de vie liés à la contre-culture. Dans les universités, cette jeunesse désire de profonds changements et va même jusqu'à critiquer le sens de la démocratie. De ces faits sont nées une multitude d'organisations dénonçant la guerre du Vietnam et les inégalités sociales, dont le SDS. On assiste aussi à l'émergence des *sit-in* et à la naissance des *teach-in* comme moyens de protestation et de manifestation dans lesquelles le spectacle, l'art et l'échange occupent une place importante. Même si cette protestation et cette nouvelle vision du monde ne touchent qu'une minorité de la population américaine, ces changements ont un écho d'une grande ampleur. C'est dans ce contexte que l'affiche politique émerge et joue un rôle important, où l'art intègre la société américaine d'une façon nouvelle.

CHAPITRE II

L’AFFICHE POLITIQUE AMÉRICAINE DURANT LES ANNÉES SOIXANTE

Ce chapitre s’intéresse aux affiches politiques américaines produites durant les années soixante, particulièrement celles servant le mouvement de protestation contre la guerre du Vietnam. Il vise à démontrer leur apport important au monde de l’art, dans lequel cette production artistique s’insère: période d’idéalisme et d’activisme, autant social qu’artistique. Tout d’abord, nous analyserons la notion d’activisme politique dans le travail de l’artiste américain, un élément important du monde artistique des années soixante. Nous tenterons d’expliquer les prémices qui caractérisent l’activisme artistique pour mieux comprendre le rôle social, et artistique, et les objectifs visés par les artistes affichistes. Ensuite, il sera question de la multidisciplinarité et des médias de masse appropriés dans le travail des artistes, un aspect non négligeable de la pratique artistique de l’époque et qui, conséquemment, a un effet sur les affiches politiques. Ce chapitre traitera également de l’utilisation de la photographie, un outil particulièrement utile pour l’artiste activiste. Cette partie permettra de démontrer que l’image photographique s’affiche comme « preuve » pour la contestation, mais qu’elle est aussi transformée, et réinterprétée par les artistes: soit pour des raisons esthétiques ou pour la cause militante. Finalement, nous verrons que l’affiche politique américaine qui dénonce la guerre au Vietnam marque une rupture iconographique et esthétique par rapport aux affiches des années précédentes.

2.1. L'activisme politique dans le travail de l'artiste américain dans les années soixante.

Dans les années soixante, l'art américain est riche en mouvements et en styles. Certains artistes travaillent dans la lignée de l'art conceptuel, de la performance, de l'art kinésique, de l'art minimal, du pop art, etc. À cette époque, plusieurs artistes s'éloignent de la pensée moderniste telle que définie par le critique Clément Greenberg⁸⁹, pour travailler sur la pluralité des médiums, des techniques et des lieux. Les artistes donnent une importance aux nouvelles techniques propres des médias de masse et également aux événements politiques et sociaux qui les entourent. Certains acteurs de l'art questionnent également le rôle de l'artiste et le soi-disant contrôle des institutions sur leur production et sa diffusion. Enfin, certains artistes veulent se départir de cette idée défendue par les puristes de l'art dit traditionnel qu'un artiste est un être exceptionnel considéré comme possédant un talent unique (propre au passé) qui ne peut faire autre chose que de l'art: « *artists of the next generation were withdrawing from the heroic model of artistic selfhood*⁹⁰ ». Il y a donc un refus ou une subversion de l'autonomie de l'oeuvre d'art. On note également le démantèlement de la notion traditionnelle de l'auteur⁹¹, en ce sens que le message, l'interprétation d'une oeuvre, ne tient pas seulement de l'auteur et des choix techniques et esthétiques faits par l'artiste, « *that meaning is never invented, much less locked in*⁹² ». L'auteur n'est donc plus considéré comme étant l'unique responsable de l'interprétation de l'oeuvre d'art ou à l'origine même de l'oeuvre.

⁸⁹ Critique d'art américain reconnu pour son travail sur l'expressionnisme abstrait. Grand défenseur de l'idée de l'art pour l'art, prône que l'oeuvre doit d'être autoréférentielle, c'est-à-dire parler que d'elle-même. Pour plus d'information sur les théories proposées par le critique Clément Greenberg voir Clément Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, 1961.

⁹⁰ Thomas Crow, *The Rise of the 1960's*, Perspectives, NY, 1996, p.9.

⁹¹ Voir Roland Barthes sur « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p.61-67.

⁹² Abigail Solomon-Godeau, « Photography after Art Photography dans *Art after modernism: Rethinking Representation*, Godine, NY, 1984, p.81.

Dans les années soixante, deux grandes visions de l'art s'affrontent: soit « l'art pour l'art » versus « l'art pour la vie ». D'une part, on retrouve l'idée que l'art ne peut servir à autre chose que ce à quoi il est destiné, c'est-à-dire le plaisir esthétique. Pour Clément Greenberg: « *visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience*⁹³ ». Ce débat est présent chez certains critiques, mais également chez les artistes comme l'artiste expressionniste Ad Reinhardt: « *The only thing to say about art is that it is one thing. Art is art as art and everything else is everything else*⁹⁴ ». Dans cette optique, l'art est et doit être indépendant de l'histoire. D'autre part, la relation ambivalente qui s'établit entre l'art et la culture de masse dans la société capitaliste est devenue intéressante pour plusieurs critiques et artistes. Pour certains, la vision de l'art pour l'art est dépassée comme le souligne Sandler lorsqu'il écrit: « *In the 1960's, radically changing perceptions opened the road to those who would venture beyond the boundaries of their disciplines*⁹⁵ ». Certains désirent incorporer un contenu politique à leur travail. Pour Allan Kaprow, les limites du monde artistique sont à dépasser: « *discovering art where art wasn't*⁹⁶ ». En opposition à la notion d'art pour l'art, celle de l'art pour la vie porte une attention particulière au monde et aux luttes sociales présentes à l'époque. La motivation esthétique demeure toujours aussi importante dans le travail de l'artiste, même si le discours politique supplante le résultat visuel.

Durant les années soixante, l'activisme politique est intimement lié à l'intervention militaire américaine au Vietnam et à la lutte pour les droits civiques.

⁹³ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, Harper and Row, NY, p.46.

⁹⁴ Ibid, p.46.

⁹⁵ *Global Village, The 1960's*, The Montreal Museum of Fine Arts, Montréal, 2003, p.18.

⁹⁶ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.50.

Le travail de plusieurs artistes se teinte donc de cette vision politisée se manifeste de différentes façons. Lucy Lippard, critique d'art et membre du *Art Workers' Coalition* explique, justement dans *Art After Modernism*, qu'il n'y a pas un style propre à l'activisme politique en art. Elle affirme:

*Activist art is confined to no particular style and its probably best defined in terms of its function (...) It does not, for the most part, limit itself to the traditional art media : it usually abandons frames and pedestals. To varying degrees it takes places simultaneously in the mainstream and outside of accepted art contexts*⁹⁷.

L'art activiste sort du cadre muséal, des galeries et des institutions. Dans la pratique, l'art activiste peut inclure un travail pédagogique, de publication et de production. Les médiums utilisés sont variés: « *it often incorporates many different media within a single, long-term project*⁹⁸ ». La plupart des artistes activistes jouent en effet le rôle de synthétiseurs et/ou de catalyseurs. Ils combinent l'action sociale au travail artistique : « *trying to combine social action, social theory, and the fine arts tradition, in a spirit of multiplicity and integration, rather than one narrowing choices*⁹⁹ », comme le souligne judicieusement Lucy Lippard.

Pour sa part, Daniel Vander Gucht explique, dans *Art et politique*¹⁰⁰, que l'engagement de l'artiste dans la politique peut l'amener à contester ou à défendre l'ordre établi. L'art est, par conséquent, resitué dans son contexte. Pour Vander Gucht, « les artistes s'interrogent sur leur rapport au monde et s'attaque avec un succès certain aux représentations sociales, sexuelles, raciales qui masquent des rapports de pouvoir bien réels¹⁰¹ ». Les catégories sont repensées, les artistes

⁹⁷ Lucy Lippard, « Trojan Horses : Activist Art and Power » dans *Art After Modernism : Rethinking Representation*, Godine, NY, 1984, p. 342.

⁹⁸ Ibid, p.342.

⁹⁹ Ibid, p.342.

¹⁰⁰ Daniel Vander Gucht, *Art et politique : pour une redéfinition de l'art engagé*, Bruxelles, Labor, 2004, p.53.

¹⁰¹ Ibid, p.53.

construisent des liens et, des rapports entre les beaux-arts et l'art commercial, et l'art et l'industrie. Les artistes deviennent, d'une certaine manière, des « sociologues en acte ». Ils suscitent une prise de conscience et ils proposent des utopies. De ces actes, se dessine une redéfinition de la notion de pouvoir, qui modifie le sens du militantisme politique et infléchit l'engagement politique de l'artiste dans le sens de la critique sociale, ce qui implique la responsabilité de l'artiste, la critique institutionnelle et l'intervention dans l'espace public.

Un questionnement sur ce que peut-être l'art dans le monde actuel s'établit. Ceci est soit d'ordre sociologique ou politique, comme la dénonciation des pouvoirs de l'argent, de l'information et de l'appareil politique. Ce questionnement peut aussi prendre une forme plus diffuse, telle que la dénonciation des préjugés sociaux. L'art peut convaincre, émouvoir ou perturber. Il emprunte une logique de communication d'expériences. D'ailleurs, les artistes activistes ne prétendent pas changer le monde, mais leur travail devient un support pour le discours, pour la cause. Lucy Lippard explique:

*Activist artists are not as naive as their critics. Few labor under the illusion that their art will change the world directly or immediately. Rudolf Baronik has pointed out that art may not be the best didactic tool available, but it can be a powerful partner to the didactic statement, speaking its own language*¹⁰².

Durant les années soixante, aux États-Unis, l'avènement des droits civiques et la dégradation de la guerre au Vietnam sont devenus des enjeux importants aux yeux de plusieurs artistes. Selon Irving Sandler, dans *American Art of the 1960's*, « *certainly the motivations of sixties artists were primarily aesthetic, but the general change in style can be related to social and political changes*¹⁰³ ». Dans ce contexte, certaines décisions qu'un artiste entreprend permettent une ouverture sur des questions éthiques, morales et politiques. L'art peut dépasser ses propres

¹⁰² Lucy Lippard, « Trojan Horses : Activist Art and Power » dans *Art After Modernism : Rethinking Representation*, Godine, NY, 1984, p.344.

¹⁰³ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.81.

limites, comme le fait remarquer Sandler: « *every serious artistic initiative became a changed proposition about the nature and limits of art itself*¹⁰⁴ ». Les artistes activistes se questionnent sur le rôle, la nature, les limites de l'art et des artistes. Les événements de la guerre du Vietnam amènent à penser que l'art peut avoir plusieurs mandats. Pour certains artistes, comme Richard Serra, un sculpteur minimaliste américain, le contexte de l'époque amène à repenser son travail. Irving Sandler explique:

*Serra was wondering who the times (the period of most intensive concerns about the Vietnam war) were not forcing artists to a completely new set of ideas about what an artist was and what an artist did*¹⁰⁵.

Avant 1966, aux États-Unis, la politique n'est pas une préoccupation majeure et urgente dans la communauté artistique. Pour plusieurs artistes et critiques, il n'y a d'ailleurs aucune raison d'être inquiet. Les politiques du *New Frontier*¹⁰⁶ de Kennedy et du *Great Society*¹⁰⁷ de Johnson amènent un espoir à l'ensemble de la population américaine et les politiques n'intéressent pas la majorité des artistes. La communauté de l'art ne se sent pas interpellée. Toutefois, Sandler affirme qu'à partir de 1966, avec la prolifération des reportages et des articles entourant la guerre au Vietnam¹⁰⁸, le changement d'attitude chez certains artistes s'effectue. Comme Thomas Crow l'explique: Les artistes ne peuvent plus ignorer les turbulences qui se passent dans leur société: « *Most of those who began each day by reading a newspaper were filled with loathing and despair. The news made their own work seem trivial*¹⁰⁹ ». Ce sont d'abord des lettres ouvertes publiées, le 18 avril et le 2 juin 1965 dans le *New York Times*, qui marquent l'implication de la communauté artistique dans le débat sur la guerre du Vietnam. Ces dernières sont

¹⁰⁴ Thomas Crow, *The Rise of the 1960's*, op.cit., p.11.

¹⁰⁵ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.81.

¹⁰⁶ Programme voulant stimuler l'économie, fournir une aide internationale, fournir plus de moyen à la défense nationale, développer la NASA et lutter contre la ségrégation des populations noires.

¹⁰⁷ Voir chapitre 1, note en bas de pages 9.

¹⁰⁸ Articles et reportages principalement négatifs et critiquant l'administration gouvernementale.

¹⁰⁹ Thomas Crow, *The Rise of the 1960's*, op.cit., p.82.

écrites par *l'Artists and Writers Protest*, un groupe d'artistes incluant les artistes Leon Golub, Nancy Spero et May Stevens, et qui dénonce ouvertement la guerre au Vietnam. Pour ces artistes, la guerre est un enjeu crucial. Ces lettres témoignent non seulement de l'intérêt de la part des individus, mais également d'une mobilisation d'artistes qui parlent au nom de la communauté artistique. On peut y lire: « *End your silence (...) American artists wish once more to have faith in the United States of America. We will not remain silent in the face of our country's shame*¹¹⁰ ». À partir de ce moment, plusieurs artistes commencent à s'opposer publiquement contre la guerre, et selon Irving Sandler l'activisme des années soixante est non seulement répandu, il devient « à la mode » :

*By 1968, many establishment figures themselves supported the antiwar movement – and the antiracist agitation that grew in intensity at the time. Both causes had become fashionable; activities on their behalf could advance status and fame in the art world. Leading antiwar and antiracist activities became chic*¹¹¹.

Sandler mentionne aussi que la grande majorité des artistes qui sont devenus des dissidents politiques, le sont devenus par conviction profonde et non par opportunisme pour faire avancer leur carrière.

Pour sa part, l'artiste Ad Reinhart rejette l'idée que le rôle de l'artiste n'est pas d'être un critique social et produit une oeuvre en 1967 pour le groupe *Artists and Writers Protest* intitulé *No War* (fig.2.1). Reinhart inscrit sur une carte postale, un objet reproductible et destinée à « voyager », plusieurs petits slogans au recto et au verso: *No War, No Imperialism, No Murder* ainsi que *No art of war, No art with war* et *No art for war*. Cette carte postale est destinée au *War chief* de la capitale nationale, Washington. Bien qu'elle ait été envoyée par l'artiste, il n'est pas clair si l'oeuvre a véritablement atteint son destinataire.

¹¹⁰ Lucy Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, op.cit., p.131.

¹¹¹ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.295.

L'engagement des artistes abstrait se fait sentir aussi lors d'une exposition minimaliste à la galerie Paula Cooper en 1968, organisée pour un événement-bénéfice du *Student Mobilization Against the War*. Lucy Lippard décrit l'évènement dans *A different War* :

*These 14 non-objective artists are against the war in Vietnam. They are supporting this commitment in the strongest manner open to them by contributing major examples of their current work. The artists and the individual pieces were selected to present a particular aesthetic attitude, in the conviction that a cohesive group of important works makes the most forceful statement for peace*¹¹².

De ces oeuvres politisées, on peut penser à l'immense œuvre *Collage of Indignation* (fig.2.2.), une collaboration de 150 artistes qui se sont rassemblés pour peindre pendant 5 jours sur un immense panneau (3 x 36.5 mètres) au Loeb Student Center de l'université de New York. Leon Golub dira de cette production artistique : « ceci n'est pas de l'art politique, mais une expression populaire d'une révolusion populaire, l'œuvre est contre la guerre, contre les bombardements, contre le président Johnson¹¹³ ». On retrouve sur le panneau de cette œuvre des phrases et des images vulgaires et méchantes, dont *Johnson is a murderer*. De plus, soulignons que certains de ces artistes contestataires vont participer aux activités étudiantes apportant une caractéristique artistique à ces événements.

Dans la même veine, en 1966, le groupe de la côte ouest-américaine *The Artist Protest Committee* produit la *Peace Tower* (fig.2.3.), une tour de 18 mètres comprenant 400 panneaux (60 cm carré chacun) donnés par des artistes provenant du monde entier et dénonçant la guerre au Vietnam. Édifié par Mark di Suvero, le

¹¹² Lucy Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, op.cit., p.131.

¹¹³ Ibid, p.131.

projet est financé par un comité d'artistes locaux, dirigé par Irving Petlin¹¹⁴ et localisé sur une terre louée par Robert Rauschenberg et William Copley. Les artistes participants proviennent de différentes tendances artistique et de différentes générations, dont Sam Francis (expressionniste abstrait), Roy Lichtenstein (artiste pop), Mark Rothko (peintre du *Color Field*) et Frank Stella (sculpteur minimaliste). Durant l'installation de la tour, des discours sont prononcés par l'historienne de l'art Susan Sontag et par Donald Duncan, un ancien soldat de la *US Army Special Forces*. Ce dernier dira: « *I'm not here to protest our boys in Vietnam- I'm here to protest our boys being in Vietnam*¹¹⁵ ». En plus d'être interdisciplinaire, une des caractéristiques majeure de cet art est d'être collective. Cet aspect éloigne cette production artistique de la vision moderniste de l'art où la notion d'un génie unique qui s'exprime sur la toile prévaut.

De plus, à New York, en 1967, une grande manifestation d'une semaine est organisée: *l'Angry Arts Week*. Ce festival rassemble près de 600 artistes et propose 40 performances autant musicale, cinématographique, de poésie que de danse. D'autres activités sont aussi organisées dans diverses villes comme Chicago, Philadelphie, Washington et Londres. À partir de 1968, les événements politico-artistiques s'accumulent au moment même où la contestation s'accroît dans la population en générale. Les artistes se mobilisent et participent à une variété de manifestations étudiantes et culturelles. Dans ce contexte, un grand nombre de voix issues du monde de l'art (artistes, critiques, conservateurs, etc.) s'élèvent également contre le refus des institutions muséales de diffuser cet activisme artistique. À cette époque, les musées diffusent en effet majoritairement l'art dit du courant dominant: des œuvres expressionnistes abstraites, conceptuelles et minimales. Très peu d'œuvres politisées sont présentées sur les murs de ces grandes institutions. L'artiste Hans Haacke s'adresse d'ailleurs directement aux

¹¹⁴ Irving Petlin est un membre du « Art Workers Coalition » et produira l'affiche *Q. And babies ? A. And babies*.

¹¹⁵ Lucy Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, op.cit., p.131.

musées en disant: « en refusant de présenter (au musée) une forme d'art que vous jugez politisée, c'est l'art tout entier que vous reniez¹¹⁶ ». Cet argument est aussi utilisé par les membres du *Art Workers' Coalition*¹¹⁷, un groupe fondé en 1969, qui dénonce la présence en particulier au MoMA, d'œuvres politiques d'artistes étrangers, alors qu'aucune œuvre d'artistes américains, qui critiquent la guerre au Vietnam, n'y est exposée. De plus, il est important de noter qu'une majorité d'artistes engagés veulent sortir du cadre des musées qui ne semblent plus être l'endroit le plus approprié pour diffuser leurs œuvres. Ils désirent aller dans la rue afin d'atteindre un large public et ainsi participer aux luttes sociales et politiques qui se déroulent à cette époque¹¹⁸. La place publique devient alors un lieu d'action et d'échange avec le spectateur. Les artistes sortent du musée pour relier l'art à la vie quotidienne et ainsi gagner un rôle social dans la collectivité. De plus, certains artistes délaissent les institutions, les musées, les galeries par principe, refusant aussi le marché de l'art. Pour ces derniers, l'œuvre d'art doit cesser d'être institutionnalisée. Ils ne considèrent plus la production de l'œuvre comme la finalité unique de l'artiste.

À partir de 1970, l'attitude des musées change graduellement en raison de la pression venant du monde de l'art, et pour soutenir le mouvement activiste une grande majorité des institutions muséales organise une journée de grève le 22 mai 1970. Lucy Lippard explique le déroulement de cette journée:

On the actual day of the shutdown, the Jewish Museum, the Whitney Museum, and fifty private galleries shut their doors. The Museum of Modern Art (MoMA) stayed open but ran an antiwar film festival free of charge. Frank Stella closed his MoMA exhibit for the strike. The Guggenheim Museum remained open - but

¹¹⁶ Citation prise dans : Donald Judd, *Impérialisme, nationalisme et régionalisme*, Écrits 1963-1990, Paris, Daniel Lelong, 1991, p. 14.

¹¹⁷ Une organisation qui sera abordée en détail au chapitre 3.

¹¹⁸ Lucy Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, op.cit., p.131.

waved entry fees and removed all paintings from its walls. Meanwhile, the Metropolitan Museum of Art had been targeted for a major demonstration by artists for refusing to participate in the Art Strike. For nearly the entire day, hundreds of artists carrying signs reading "Art Strike Against Racism, War, Repression" leafleted those entering the museum¹¹⁹.

Les musées vont ainsi s'intégrer au mouvement afin de tenter de récupérer la mouvance contestataire.

En conclusion, l'art activiste des années soixante est de plus en plus souvent directement lié aux protestations contre la guerre au Vietnam. Certains artistes commencent, en parallèle, à s'éloigner de la pensée puriste moderniste et remettent en cause les hégémonies artistiques. Ils critiquent et dénoncent aussi les inégalités de la société américaines. L'artiste sort des musées et va dans la rue. Le travail de l'artiste activiste reste esthétique, mais l'artiste peut également s'investir dans le monde qui l'entoure. Il peut incontestablement porter un regard sur sa société. Les artistes veulent rejoindre un plus large public, ils utilisent donc plusieurs stratégies pour ce faire connaître, comme l'utilisation de différents matériaux et médias, dont l'affiche, afin de communiquer leur message.

2.2. La multidisciplinarité et les médias de masse dans le travail de l'artiste

L'art des années soixante, et particulièrement l'art politico-social se caractérise par la multidisciplinarité et l'utilisation des médiums, des moyens de diffusion, et des stratégies de communication propre aux médias de masse¹²⁰ dont l'affiche fait partie. Plusieurs artistes de différents mouvements, dont l'art conceptuel, le pop

¹¹⁹ Lucy Lippard, *A Different War: Vietnam in Art*, op.cit., p.131.

¹²⁰ Terme utilisé pour la première fois dans les années 1920.

art et l'art activiste, vont utiliser les nouvelles technologies dans leur travail. Ils s'intéressent particulièrement aux matériaux préfabriqués, aux objets trouvés et aux techniques industrielles. L'art conceptuel va, pour sa part, utiliser des matériaux comme des feuilles de papier dactylographiées, des télégrammes, des plaquettes, des classeurs et des bandes magnétiques. Le Pop Art va, quant à lui, utiliser des techniques picturales qui n'étaient auparavant pas considérées comme proprement artistiques, mais industrielles, comme la sérigraphie, remettant ainsi en cause l'unicité de l'oeuvre d'art. Malgré le fait que l'art aux visées politiques ne soit pas de même nature que l'art conceptuel et le Pop Art, cet art va également utiliser les mêmes stratégies de communication et les médiums propres aux médias de masse. Les artistes activistes produiront donc des affiches et utiliseront, en particulier, la photographie dans leur travail. Le texte sera également utilisé comme moyen de transmission.

La multidisciplinarité dans les œuvres des artistes, principalement les activistes, se caractérise par un art fractionné en une multitude de médiums, de matériaux, de techniques et d'évènements. La performance durant les années soixante est un bon exemple de cette multidisciplinarité. Les artistes s'inspirent du théâtre, de l'art de rue, de la poésie, ainsi que de l'art populaire et de la technologie. En parlant de la performance, l'artiste Gina Pane explique, qu'elle permet une interaction avec le public/participant tout en rendant possible une redéfinition des modalités d'utilisation des langages artistiques. Elle précise que:

Les artistes ne doivent plus être considérés comme des décorateurs de murs, leur fonction comporte un élément important de communication; l'artiste ne doit pas seulement étudier des groupes, mais les réunir par l'initiation à un nouveau langage corporel qui rompt avec la tradition, langage accessible à tout le monde¹²¹.

Les artistes mettent ainsi en scène des relations nouvelles entre l'artiste et le spectateur. L'oeuvre d'art n'est plus seulement un objet de contemplation, mais

¹²¹ Frank Popper, *Art, action et participation*, op.cit, p. 120.

interpelle. D'une manière ou d'une autre le spectateur, devient un acteur à qui l'artiste propose de vivre un moment d'échange et d'interaction. Cette idée sera également une des caractéristiques de l'art de protestation: les *sit-in* et les *teach-in* devenant alors des *happenings* et des performances artistiques.

Les artistes activistes, tout comme les artistes Pop, Andy Warhol par exemple, vont puiser dans le monde de la publicité, non seulement par l'utilisation de slogans et de produits de consommation, mais également par l'utilisation des médias de masse. Les médias de masse, tels que la télévision, la radio, la presse écrite, le cinéma permettent de toucher une large audience. Durant les années soixante, l'un des théoriciens qui abordent le sujet est le sociologue Marshall McLuhan. Ce dernier a une grande influence sur le monde de la communication, mais également sur celui de l'art, en particulier avec la publication *Understanding Media: The Extensions of Man*¹²² en 1964. L'idée maîtresse de McLuhan est que: «Le médium, c'est le message¹²³ ». De ce fait, le médium utilisé, la forme ou le canal de transmission deviennent des éléments qui affectent la société et non nécessairement le contenu. Par conséquent, l'expérience du spectateur/récepteur est différente si la communication est faite par la radio, par la télévision ou par l'affiche. Le contenu lui-même passe au deuxième plan et l'expérience vécue du média utilisé domine. La traditionnelle opposition fond / forme est ainsi inversée. Autrement dit, le médium utilisé influence considérablement notre perception et nos sens, au point où le sens même du message peut s'en trouver affecté.

Il est généralement admis que la télévision est le médium de masse par excellence et particulièrement dans le contexte des années soixante, comme nous

¹²² Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New-York, 1964, 404p.

¹²³ En énonçant que le médium c'est le message, il dénonce entre autres que le fond, c'est la forme prise par le médium, ainsi que sa combinaison avec son message. Voir Marshall McLuhan, *The medium is the message*, New York, Random House, 2001, 160 p.

l'avons constaté dans le premier chapitre. De par sa puissance de pénétration dans les foyers, la télévision est partie intégrante du phénomène moderne de la propagande. McLuhan affirme d'ailleurs, qu'à cette époque, une révolution des communications est en cours. En effet, il écrit dans *The Medium is the Message*¹²⁴ que les médias de masses, comme la télévision, la radio, et les ordinateurs, affectent nos sens, nos réactions et notre perception face aux événements. Il affirme:

*The new technologie of the electronic age (television, computer, radio) then radically alter the entire way people use their five senses, the way they react to things, and therefore, their entire lives and the entire society*¹²⁵.

Pour sa part, Irving Sandler, dans *American Art of the 1960's*, y va de cette constatation: «*Americans as never before were bombarded with events throughout, as they happened, with unprecedented vividness and immediacy*¹²⁶ ». C'est d'ailleurs cet aspect de simultanéité, de contact direct et d'immédiateté qu'apporte la télévision, qui fascine tant les artistes. Avec la télévision, le spectateur peut sentir une apparence de proximité face à ce qu'il voit. Frank Popper explique, dans *Art, action et participation*¹²⁷, que les moyens de communication comme la télévision sont mobiles et donnent à chacun la possibilité d'assister à des événements simultanés. Cette dimension nouvelle, liée à sa nature imprévisible, suscite l'intérêt du public. Vouloir rejoindre le plus de personnes en un même moment est également une stratégie privilégiée par les artistes, dont les affichistes. Les artistes diffusent des affiches sur la place publique comme la rue. De plus, la reproductibilité du médium permet de

¹²⁴ Marshall McLuhan, *The medium is the message*, Random House, NY, 2001, p.123.

¹²⁵ Ibid, p.123.

¹²⁶ Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p. 296.

¹²⁷ Frank Popper, *Art, action et participation*, op.cit., p. 120.

rejoindre un plus grand nombre de personne, car elle peut être « possédée » par plusieurs à la fois, et cela pour longtemps.

Durant les années soixante, plusieurs artistes dont les affichistes, vont s'intéresser à la linguistique et à la sémiotique, en particulier aux théories de Roland Barthes¹²⁸, qui sont popularisées par les artistes d'art conceptuel. L'association image/texte¹²⁹ que l'on retrouve dans plusieurs œuvres, met en évidence cette fonction communicative. Ainsi, toute image est polysémique et l'ajout de texte (lui aussi tout de même polysémique) permet de fixer et de combattre, dans une certaine mesure, cette « chaîne flottante » de signes pouvant être interprétés de différentes façons. Une image fixée par le texte peut donc mieux servir les intérêts esthétiques ou politiques de l'artiste. La combinaison texte/image permet de mieux comprendre, de mieux élucider, le message d'une œuvre. Roland Barthes affirme en effet :

Qu'au niveau littéral, la parole répond, d'une façon plus ou moins directe, plus ou moins partielle, à la question : qu'est ce que c'est ? Elle aide à identifier purement et simplement les éléments de la scène et la scène elle-même : il s'agit d'une description dénotée de l'image (description souvent partielle). Opposé à la connotation, cette fonction dénotative du texte correspond bien à un ancrage avec l'image¹³⁰.

Mais, le texte peut également permettre une réinterprétation de l'œuvre et créer un espace multidimensionnel, comme l'affirme Abigail Solomon-Godeau dans *Art after Modernism* :

¹²⁸Écrivain et sémiologue français qui fut l'un des principaux acteurs du structuralisme et de la sémiotique française.

¹²⁹D'ailleurs, c'est cette liaison du texte et de l'image fréquemment observable dans la publicité et les affiches politiques que le sémiologue Roland Barthes questionne. Il s'interroge à savoir si « l'image double certaines informations du texte, par un phénomène de redondance, ou si le texte ajoute une information inédite à l'image ? ». En fait, pour Barthes, l'écriture est un terme plein de la structure informationnelle. Il note qu'on retrouve deux fonctions du message linguistique, une d'ancrage et une de relais. La notion de relais est présente principalement dans des images mouvantes comme le cinéma, tandis que l'ancrage se retrouve plutôt dans une représentation fixe.

¹³⁰ Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 22.

We know now that a text is not a line of words releasing a single "theological" meaning (the message of the author-god) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash¹³¹.

Cet espace multidimensionnel présent dans les affiches politiques depuis longtemps se montre sous plusieurs formes. Le slogan, par exemple, est utilisé pour attirer le spectateur, pour l'inviter à des événements, pour l'informer ou, comme dans la publicité, pour faire la promotion de produit de consommation. Le rôle du texte dans l'affiche politique possède, lui aussi, une fonction de persuasion, car elle veut convaincre le spectateur. Dans ce cas, cherche, par des formules brèves, à orienter l'esprit du public et à attirer son attention. Sa lecture et sa compréhension doit être facile, lapidaire et de portée directe. Dans le contexte des années soixante, le texte des affiches devient parfois un cri de ralliement lors de manifestation, alors qu'il est présent pour provoquer et même réécrire et réinterpréter l'histoire. L'objectivité y est souvent abandonnée au profit d'exagérations démesurées, et ce, souvent sans grande subtilité, voire de dénigrement par le texte et par l'image.

En conclusion, la multidisciplinarité et l'utilisation des médias de masse dans le travail des artistes se caractérisent par l'ouverture de la discipline artistique vers des domaines et techniques diverses. L'art s'associe autant à l'industrie, à la publicité qu'aux arts de la rue. L'artiste et le spectateur sont réunis. Les médias de masse deviennent un moteur et un canal important pour l'esthétique et la diffusion du message. La télévision avec son aspect de simultanéité a une influence sur les effets recherchés par les artistes activistes, ainsi que sur la production d'affiches politiques. Les artistes veulent attirer l'attention et les codes visuels et textuels qu'ils emploient permettent cet échange avec le public. Les médias de masse, plus particulièrement la photographie, vont également permettre aux artistes d'attester

¹³¹ Abigail Solomon-Godeau, « Photography after Art Photography dans *Art after modernism: Rethinking Representation*, Godine, NY, 1984, p.81.

qu'une réalité existe, mais que cette même réalité peut aussi être déconstruite ou détournée.

2.3. La photographie : un outil utile pour l'artiste activiste

Dans les années soixante, la photographie devient un médium de masse prisé par les artistes et le monde des communications. Présente dans les journaux et dans les musées, elle devient un instrument complémentaire aux discours politiques et est grandement utilisée par les artistes conceptuels, les artistes activistes et les affichistes. Nous savons aujourd'hui que la photographie n'est pas une production innocente et hasardeuse. Elle n'est pas, comme certains ont pu longtemps le penser, une simple reproduction de la « nature », du monde qui nous entoure, mais plutôt un langage relativement structuré dans ses formes et significations. Elle n'est pas non plus seulement la représentation du monde empirique. Au contraire, elle est souvent comprise aujourd'hui comme un agent et un conduit de la culture et de l'idéologie. Gabriel Bauret explique, dans *Approches de la photographie*¹³², que dans l'esprit de beaucoup de gens, la photographie est très souvent associée à l'idée de document. Elle sert avant tout à témoigner d'une réalité et, par la suite, à rappeler l'existence de cette même réalité. Bauret affirme:

Le temps joue ici un rôle essentiel, en particulier du point de vue émotionnel lorsque la photographie est associée à la prise de conscience du changement, de la disparition, voire de la mort¹³³.

Par contre, dans le contexte de la presse, autant pour le documentaire, le reportage que pour toutes les fonctions commerciales et utilitaires, l'utilisation traditionnelle

¹³² Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, F. Nathan, Paris, 1992, p.17

¹³³ Ibid, p.17

de la photographie continue. La photographie contribue ainsi à la connaissance. Pour les journaux, elle atteste de l'existence de ce qu'elle montre, elle informe visuellement.

La conception commune de l'image photographique est qu'elle est un réceptacle de la mémoire. Elle fixe un événement à un moment précis. Cette mémoire photographique s'attache au lieu et à l'histoire des événements. Elle peut même remplacer iconologiquement le monument. Marita Sturken, qui cite Roland Barthes, dans *Tangled Memories* propose que: « by making the photograph into the general and somehow natural witness of what has been, modern society has renounced the monument »¹³⁴. L'image photographique devient un objet de mémoire.

En effet, pour Marita Sturken, l'image fixe photographique détient un pouvoir particulier qui est celui de donner vie aux absents: « *its capacity to conjure the presence of the absent one*¹³⁵ ». Elle joue donc un rôle dans le développement de la mémoire nationale « *in creating a sense of shared participation and experience in the nation*¹³⁶ ». Elle est l'endroit où la mémoire réside, fixant un événement à un moment précis et fournissant une preuve de sa « réalité ». Marita Sturken explique que:

*A photo provides evidence of continuity, reassuring in its "proof" that an event took place or a person existed. Though it is commonly understood that photographs can be easily manipulated, this knowledge has had little effect on the conviction that the camera image provides evidence of the real*¹³⁷.

¹³⁴ Marita Sturken, *Tangled Memories : The Vietnam War, The Aids Epidemic and The Politics of Remembering*, University of California Press, Berkeley, 1997, p.11.

¹³⁵ Ibid, p.21.

¹³⁶ Ibid, p.21.

¹³⁷ Ibid, p.21.

Durant les années soixante, les artistes mettent l'emphasis sur l'identité de la photographie comme medium reproductible et multiple. Par exemple, les oeuvres d'Andy Warhol contiennent des images « déjà-existantes » et Robert Rauschenberg, quant à lui, va incorporer dans ses peintures la photographie et des images imprimées prises directement des journaux, comme dans sa série *Combine* (fig.2.4.). Pour plusieurs autres artistes, l'utilisation de la photographie est moins axée sur les qualités formelles du médium que sur son fonctionnement: « *in its normative and ubiquitous uses*¹³⁸ ». Elle est donc souvent utilisée pour attester de la présence passée d'une performance ou d'un *happening* ou encore d'un événement culturel, social ou politique. L'image photographique de cet événement peut devenir, alors, une oeuvre en tant que telle. Elle permet de rendre « véridique » et de légitimer la contestation, ou encore, prouver la véracité du problème. L'affiche politique va dans le même sens avec l'utilisation que font les artistes de la photographie.

Le mélange de médiums hétérogènes, de genres, de matériaux, particularité de l'art des années soixante, brise la pureté de l'objet moderniste, parce que les artistes s'éloignent de la simplification des formes et de la préservation des qualités inhérentes aux matériaux. L'utilisation de la photographie brise aussi cette pureté, mais de façon bien spécifique, comme le souligne Abigail Solomon-Godeau; lorsqu'elle écrit:

*As an indexical as well as an iconic image, the photograph draws the (represented) world into the field of art work – thereby undermining its claims to a separate sphere of existence and an intrinsic aesthetic yield*¹³⁹.

La photographie se caractérise par la répétition, l'appropriation, l'intertextualité, la simulation ou le pastiche. Par ces stratégies, le sens des codes de l'image peut

¹³⁸ Abigail Solomon-Godeau, « Photography after Art Photography dans *Art after modernism: Rethinking Representation*, op.cit., p.76.

¹³⁹ Ibid, p.80.

d'ailleurs être modifié et détourné. Les artistes activistes produisant des affiches vont en effet s'approprier certaines images photographiques de la guerre du Vietnam comme outil de persuasion et de contestation. On peut penser aux affiches *Fuck the Draft* (fig.2.5), *Chanel* (fig.2.6) ou *Q. And babies ? A. And babies* (fig.0.1), dont nous traiterons un peu plus loin.

Pour leur part, les images photographiques de la guerre du Vietnam sont regardées aujourd'hui comme des documents essentiels à la contestation du conflit, où elles ont atteint le statut d'image iconique. Pour Sturken, ce n'est pas accidentel si la plupart des photographies provenant de la guerre du Vietnam témoignent d'une grande violence et que la plupart des Vietnamiens y sont montrés comme des victimes. Sturken affirme dans *Tangled memories* que:

The photos of the My Lai massacre are iconic because they depict terror and American atrocities in intimate details (...) My Lai images acquired iconic status by shocking the american public and creating widespread disillusionnement over the USA role in the war¹⁴⁰.

Les artistes qui s'élèvent contre la guerre s'approprient et se servent du pouvoir évocateur de ces images photographiques et les intègrent à leurs œuvres à l'aide du photomontage. Ces images vont permettre en effet de légitimiser la dénonciation de la guerre. Enfin, la photographie est un médium utile pour l'enrichissement de la mémoire collective et un outil efficace pour l'artiste dans la production d'affiches contestant la guerre au Vietnam, entre autres.

¹⁴⁰ Abigail Solomon-Godeau, « Photography after Art Photography dans *Art after modernism: Rethinking Representation*, op.cit., p.93.

2.4. L'affiche politique américaine des années soixante : une rupture avec le passé

Dans sa fonction première, l'affiche est essentiellement un produit de communication entre une « force active et une force ré-active¹⁴¹ », soit entre l'affiche elle-même et son récepteur. Le créateur, autant individuel qu'institutionnel, commercial ou organisationnel, a un message à transmettre ou à vendre. Les affiches politiques sont toujours produites en fonction d'un public précis. Elles reflètent, simultanément, les intérêts des individus et organisation qui les produisent. Le destinataire, reçoit le message, le décode et l'assimile. Cet échange se fait normalement dans un endroit public.

Les affiches produites en grande quantité sont généralement imprimées en formats standards. Une affiche est donc identifiable par des caractéristiques de grandeur, de forme et par les matériaux utilisés : « *by mean of production and communication*¹⁴² ». De plus, la forme doit fréquemment se baser sur la combinaison, image/texte. Dans la plupart des affiches, on ne peut analyser le texte et l'image de façon séparée ou autonome. Pour Margaret Timmers, l'affiche est construite de façon à attirer presque immédiatement l'attention du spectateur. Elle explique que: « *At its most effective, the poster is a dynamic force for change (...) Above all, they communicate through then accessibility and adaptability of their graphic vocabulary*¹⁴³ ».

L'affiche telle qu'on la connaît aujourd'hui, c'est-à-dire imprimée en série, fait son apparition dans les espaces publics vers 1450, avec la mise en place de l'imprimerie. L'affiche sert, à partir de ce moment, à parler aux foules. Selon Gervereau :

¹⁴¹ Margaret Timmers, *The Power of the Poster*, VA Publications, London, 1998, p.1.

¹⁴² Margaret Timmers, *The Power of the Poster*, op.cit.,p.1.

¹⁴³ Ibid, p.8.

Lontemps la forme la plus ancienne de la décision fut d'ordre oral. Pour passer à l'ordre écrit, il fallut non seulement l'écriture, la lecture et plus tard des moyens de reproduction, mais aussi la volonté et le besoin pour le pouvoir d'occuper de cette manière-là l'espace public¹⁴⁴.

Vers 1814, la publicité présente dans la presse ainsi que les affiches de librairie établissent les bases de l'introduction de l'image pour fin de *marketing*. La publicité, par son besoin de vanter les mérites d'un produit, est la première à utiliser l'image comme véhicule sur les murs extérieurs et dans les espaces publics. L'affiche est aussi employée pour faire la promotion de produit de consommation ou pour annoncer des événements: cabaret, théâtre, ballet, etc. Par conséquent, le monde de la publicité a privilégié ce mode de communication. Au début, on faisait appel aux artistes pour produire les affiches, car au-delà de leur savoir-faire graphique, ils maîtrisaient la lithographie, procédé qui permet l'impression en grand format et en grand nombre.

À partir du XXe siècle, un changement s'opère. Il n'est plus uniquement question de vendre des produits, mais également d'influencer les opinions : « quand la propagande se fait publicité, la publicité se fait propagande¹⁴⁵ ». On peut penser aux affiches des suffragettes britanniques produites en 1905, qui servent à promouvoir le vote des femmes. On peut penser aussi aux affiches russes produites tout au cours de la révolution bolchevique. Entre 1914-1918, avec le premier conflit mondial, la propagande s'affiche plus largement. L'art et la technique sont mis au service de l'effort de guerre en 1914, en particulier aux États-Unis, en Grande-Bretagne et en Allemagne. Le choix et l'expression des thèmes utilisés témoignent d'une singulière convergence. Les affichistes utilisent

¹⁴⁴ Laurent Gervereau, *La propagande par l'affiche*, Syros/Alternatives, Paris, 1991, p.14.

¹⁴⁵ Ibid, p.48.

des formules éprouvées pour provoquer l'adhésion. Selon Gervereau, à cette époque:

La grande question reste de tisser un lien entre l'arrière et l'avant, de faire participer celles et ceux qui sont hors combat et de ne pas laisser aux combattants le sentiment qu'ils se sacrifient dans l'indifférence. Bref, de mobiliser la population¹⁴⁶.

Dans le contexte américain, lors de la Première Guerre Mondiale, les thèmes et les gestes choisis par les artistes sont les mêmes (le doigt pointé vers le spectateur, les yeux dans les yeux) et les mots imprimés se répètent. À cette époque, un grand nombre d'affiches politiques servant à des campagnes de financement, de charité et d'enrôlement pour l'armée sont produites. Une des affiches les plus connues de cette époque est l'œuvre de James Montgomery Flagg (fig.2.7.), commandée par le gouvernement américain, dans laquelle on voit la figure emblématique du recrutement pour l'armée: Oncle Sam. Ce dernier regarde sévèrement le spectateur et lui dit : *I Want You*, interpellant directement le passant qui est invité à se joindre à l'armée. L'affiche sert à interpellier le passant et le convaincre de s'intéresser au front, voire même se joindre aux troupes. La figure prédominante de ces affiches reste celle du soldat, car c'est en effet ce dernier qui fait la guerre. En plus des affiches de recrutement et de financement, quelques affiches représentent les batailles qui ont lieu sur le terrain. Certaines appellent au sacrifice à la maison et/ou à la destruction de l'ennemi. L'affiche intervient donc d'abord comme un outil de mobilisation et de persuasion. Les affiches ont pour but de convaincre le public que l'ennemi est dangereux pour la sécurité nationale. Cet outil de communication permet alors de légitimiser la guerre aux yeux de la population américaine. Durant la Deuxième Guerre mondiale, le rôle de l'affiche est de stimuler la ferveur patriotique des américains: engagé dans le conflit, mais éloigné du front. La mobilisation prend des formes variées, l'armée utilise la presse, la radio ainsi que l'affiche pour le recrutement. Les États-Unis se présentent à leur

¹⁴⁶Laurent Gervereau, *La propagande par l'affiche*, op.cit., p.48.

propre population comme une victime d'agression forcés d'intervenir dans un conflit qu'ils ne veulent pas suite à l'attaque de Pearl Harbour par le Japon.

Dans les années soixante, l'affiche politique américaine côtoie de nouveaux médias. La photographie se substitue graduellement à l'illustration et l'importance prise par ce médium contraint donc les artistes affichistes à modifier leurs méthodes de travail. Ils comprennent que l'image fixe photographique, couleur ou noir et blanc, véhicule des codes et que ces codes peuvent être manipulés de façon intéressante. Les affichistes retravaillent l'image photographique pour la réinterpréter et/ou réécrire l'histoire en la plaçant dans un contexte propice à la révision historique désirée, en y ajoutant soit des slogans ou un langage textuel. De plus, comme Margaret Timmers l'explique dans *The Power of the Poster*, les affiches des années soixante s'inspirent souvent de l'Art Nouveau, caractérisé par la ligne courbe, les formes organiques et le lettrage « compliqué » (*convoluted*), donnant ainsi lieu à une nouvelle expression. Ce mouvement esthétique influence les affiches psychédéliques, pop ou propres au mouvement hippie. Prenons pour exemple l'oeuvre *Make Love Not War* (fig.2.8.) avec son image *peace and love*.

Avec l'influence du Pop Art, la frontière entre les arts plastiques et les images du quotidien se dissout allègrement. Les artistes reproduisent les produits de consommation de masse, les voitures, les vedettes de cinéma et les hommes politiques, et parce qu'il s'inspire des codes de la communication de masse, le Pop Art semble souvent s'y complaire. Pourtant, en même temps, l'ironie n'est jamais loin : « Ils prennent le monde tellement au sérieux qu'ils en rient », note en 1958 le critique G.R. Swenson¹⁴⁷. Comme l'explique David Kunzle, dans son livre *Posters of Protest*¹⁴⁸, le Pop Art est en relation directe avec les affiches politiques qui émergent à la même période, non seulement par les motifs représentés, mais

¹⁴⁷ Stéphane Pincas, *Née en 1842. Une histoire de la publicité*, Paris, Mundocom, 2006.

¹⁴⁸ David Kunzle, *Posters of Protest: the Posters of Political Satire in the U.S. 1966-1970*, Santa Barbara, University of California, 1971, p.46.

également par les stratégies utilisées. De plus, les affiches politiques utilisent des mots (slogans), et des images d'impact: caractéristiques liées au monde de la publicité. En effet, ces différents moyens artistiques ou communicationnels attirent l'œil du spectateur soit par l'humour, les couleurs vibrantes ou la provocation.

La reproductibilité et la répétition sont aussi des principes privilégiés par le Pop Art. Du même coup, les stratégies de répétition et de reproductibilité deviennent l'essence même de la propagande politique de l'époque. Sur le plan formel, le Pop Art d'Andy Warhol met de l'avant la continuité de la forme et de l'espace, ce qui a pour effet d'évacuer toute prétention d'autosuffisance de l'œuvre. Les affiches politiques vont dans le même sens, car elles ne portent pas un discours sur l'art, mais bien sur la société. Le message devient alors prédominant. De plus, les techniques des artistes Pop, comme Warhol et Rauschenberg, font écho aux travaux des affichistes. Carol Wells, dans *Decade of Protest*, affirme que:

Andy Warhol's provocatively ambiguous reproductions of packaging graphics from American consumer culture paved the way for these posters rampant appropriation from the world of advertising and its mass market products (...) Rauschenberg silkscreen/collaged fields of image taken from contemporary printed news media had a direct effect upon the photomontage techniques of the poster movement ¹⁴⁹.

De ce fait, le contexte politique des années soixante aux États-Unis est propice à l'utilisation de l'affiche. Les affiches émergent parallèlement avec la contestation de la guerre, les droits civiques et la contre-culture. Les méthodes et les techniques changent avec l'utilisation des médias de masse comme avec la

¹⁴⁹ Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, op.cit., p.11.

photographie et l'application des stratégies de communication propres à la publicité et au Pop Art.

2.5. L'affiche politique dénonçant la guerre du Vietnam: son iconographie, ses objectifs et les artistes

Afin de protester contre la guerre du Vietnam, les militants (étudiants, ouvriers, vétérans, etc.) et les artistes créent des affiches politiques par l'entremise des organisations politiques et artistiques. Leur principal objectif est d'ajouter un support visuel aux manifestations dans la rue, dans les musées, aux *sit-in* et aux *teach-in* et ainsi attirer l'attention du public à la contestation de la guerre.

Contrairement aux affiches de la Première et Seconde Guerre Mondiale, les affiches contre la guerre du Vietnam ne sont pas patriotiques. En effet, les artistes américains s'opposent à leur propre gouvernement en montrant les victimes américaines et vietnamiennes de ce conflit. Pour les groupes qui produisent et commandent les affiches, il est important de rejoindre le plus grand nombre de personnes, en raison du fait que les présidents Johnson et Nixon utilisent déjà bien le monde de la communication (télévision, radio, presse) pour promouvoir leurs politiques.

C'est vers 1965 que les premières affiches¹⁵⁰ qui critiquent l'intervention militaire américaine au Vietnam apparaissent, pour contrer les grands réseaux médiatiques (NBC, ABC, CBS) qui, selon les militants anti-guerre, prônent la guerre du Vietnam de façon démesurée. Avec la dégradation de la guerre, la population américaine devient de plus en plus divisée. À ce moment, les affiches

¹⁵⁰ Environ 10 000 durant cette décennie.

s'opposent non seulement à la guerre au Vietnam, mais également à l'impact de la guerre sur le sol américain, c'est-à-dire : *the war at home*. Susan Martin explique que : « ce concept est une métaphore voulant démontrer la résistance domestique d'une guerre coûteuse et impopulaire¹⁵¹ ». Il faut aussi dire que les affiches ont non seulement promulgué cette idée, mais l'ont aussi définie. L'affiche politique critique aussi la conscription et l'impact de la guerre sur les communautés afro-américaines comme avec l'oeuvre *No Vietnamese Never Called Me a Nigger* (fig.2.9.). La majorité de ces affiches sont créées par des individus qui travaillent anonymement, en groupe ou seul. L'affichiste peut être un étudiant, un vétéran, un militant pour les droits civiques ou encore un artiste. L'affichiste « type » est donc difficile à définir, car une grande majorité d'affiches sont anonymes parce qu'elles sont souvent produites pour des événements éphémères, tels que les manifestations dans la rue. Par conséquent, la production est spontanée et complètement décentralisée et plusieurs de ces affiches sont jetées aux ordures à la fin de l'évènement. Les activistes utilisent les affiches comme moyen de communication pour informer le public sur les enjeux de l'époque et pour publiciser les différents événements futurs en inscrivant la date et le lieu de la manifestation comme avec les affiches *Come to Detroit* du SDS (fig.2.10.) et *Resist ! October 16* du *Vietnam Day Committee* (fig.2.11.). Plusieurs organisations provenant de différents milieux subventionnent la production de ces affiches. De ces groupes, on pense au SDS, à des syndicats de travailleurs, à des groupes politiques dont les *Black Panthers*, à des regroupements artistiques comme le *Art Workers' Coalition*, etc.

¹⁵¹ Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, op.cit., p.11.

Selon Susan Martin dans *Decade of Protest : Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*¹⁵², les affiches contre la guerre du Vietnam peuvent être divisées en trois catégories. La première est constituée en majorité d'affiches qualifiées d'anti-interventionnistes. Ces dernières sont définies comme « étant des réalisations s'opposant à l'intervention américaine dans les affaires internes de pays souverains par la force militaire, l'économie, la politique et par la culture¹⁵³ ». Souvent réalisées par des organisations religieuses et/ou par des groupes pacifistes, ces affiches transmettent un message populaire afin de rejoindre un plus grand public en montrant les « vraies » victimes de cette guerre. Pour Martin: « *by focusing on those most affected by the war, they solicit viewers' compassion and guilt, and challenge them to get involved*¹⁵⁴ ». En fait, les affiches figurent les horreurs de la guerre, comme dans *Q. And babies? A. And babies* du *Art Workers' Coalition*. Dans un tel cas, elles transmettent principalement le message de cesser l'agression, sans toutefois donner des solutions pour cesser le conflit. Dans cette catégorie, on retrouve la représentation des signes de paix, comme dans l'œuvre *For All Time* (fig.2.12.), une affiche rappelant la photographie « fictive » de la Deuxième Guerre mondiale qui sert, aujourd'hui, de monument historique au cimetière d'Arlington¹⁵⁵. Dans cette affiche, le drapeau américain est remplacé par le signe de paix. On peut penser aussi à l'œuvre *War is not Healty for Children* (fig.2.13.), dont le slogan sera repris sur des macarons et des porte-clés.

La deuxième catégorie d'affiches est qualifiée d'anti-impérialiste. Produites principalement par des groupes et individus associés à la gauche, comme le SDS, ces affiches anti-impérialistes colportent l'idée que le peuple vietnamien pourrait

¹⁵² Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, op.cit., p.12.

¹⁵³ Ibid, p.20.

¹⁵⁴ Ibid, p.20.

¹⁵⁵ Photographie de Joe Rosenthal sur l'île d'Iwo Jima au Japon.

sortir vainqueur du conflit. Pour ces groupes, la guerre du Vietnam n'est pas un événement isolé, mais une expression de la politique étrangère des États-Unis, de l'Amérique latine et l'Asie du Sud-est. Ces affiches ne servent pas à sensibiliser l'opinion publique, mais elles sont destinées à choquer. Un exemple percutant de ce type d'affiche est l'œuvre *Hitler with Nixon Mask* (fig.2.14.), qui représente les *leaders* politiques comme des vilains et les soldats comme des victimes. De plus, les affiches anti-impérialistes relient le rôle des États-Unis dans la guerre à la répression domestique des Afro-Américains : aspect souligné au premier chapitre. Certaines affiches démontrent d'ailleurs clairement ce mécontentement de la part de la communauté noire, comme c'est le cas avec l'affiche *No Vietnamese Ever Called me a Nigger* (fig.2.9.), qui reprend une affirmation devenue célèbre de Mohammed Ali. Cette affiche fut souvent utilisée par les *Black Panthers* et elle apparaîtra à plusieurs reprises lors de manifestations pour les droits civiques.

L'œuvre *I Want Out!* (fig.2.15.), qui fait référence à l'œuvre de la Première Guerre mondiale *I Want You* (fig.2.7), est un autre exemple d'affiche anti-impérialiste. Par contre, cette fois-ci, Uncle Sam ne semble pas vouloir s'enrôler dans l'armée, mais plutôt partir et fuir le combat. En plus de marquer une rupture avec le passé, l'organisation *Committee to Help Unsell the War* ridiculise l'image iconique de l'Oncle Sam qui devient à cette occasion la cible de dérision et de satire. Il n'est plus, pour une partie de la population américaine, un ami, mais un symbole de répression. Il représente les barbaries infligées par les États-Unis durant les guerres, et pas seulement celle du Vietnam. À ce propos, Carol Wells, dans *Decade of Protest*, constate que :

*He was indeed a bedraggled, wounded, and near dead object of derisive scorn and satiric irony. He was no longer our sage friend, but like many symbols of the military-industrial complex subject to a boldly transgressive inversion. He was the enemy of the people*¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, op.cit., p.24.

Dans cette œuvre, Oncle Sam représente donc la condamnation de l'autorité abusive et des atrocités barbares de l'armée américaine. De ce fait, les affiches dites « anti-impérialistes » transforment les symboles populaires et idéologiques des États-Unis en dérision. Traditionnellement, ces symboles évoquent la liberté et le libre marché, comme le drapeau, la statue de la Liberté, le Coca-Cola ou l'Oncle Sam. Dans les années soixante, ils deviennent cependant des symboles de violence et de honte. L'affiche *Its the Real Thing* (fig.2.16.) est un bon exemple de cette stratégie, car il s'agit d'une affiche qui représente une bouteille de Coca-Cola dans laquelle le logo « Coca-Cola » est remplacé, à l'aide de la même calligraphie spencerienne¹⁵⁷, par le mot « napalm ». L'affiche *Eat* de Tomi Ungerer (fig.2.17.) est un autre exemple de cette production anti-impérialiste par sa représentation d'un vietnamien qui mange la Statue de la Liberté. L'œuvre *Chanel* (fig.6.), quant à elle, qui utilise le photomontage, propose l'image photographique d'un modèle/mannequin pour Chanel, rappelant l'image publicitaire de la mode, qui se baigne au côté de Vietnamiens en détresse. Le texte qui apparaît aussi sur l'affiche: *This is the spell of Chanel for the bath* est également révélateur, en ce sens qu'il associe les grandes marques de consommation à la violence orchestrée au Vietnam. Les symboles populaires sont ainsi transformés en images de répression et de mort.

Une troisième catégorie d'affiches, moins présente en sol américain, peut être qualifiée de « solidarité internationale ». Ces affiches sont plus affirmatives et plus axées sur une perspective activiste. Elles critiquent le statu quo et supportent ouvertement les opprimés et ceux qui sont attaqués. Produites autant par le SDS que par les *Black Panthers*, un grand nombre de ces affiches demandent clairement le retrait des troupes. Le slogan *Out Now* est alors souvent utilisé. Carol Wells explique que:

¹⁵⁷ Style calligraphique populaire aux États-Unis entre 1850 et 1925. Son esprit cursif favorise énormément l'ornementation et l'arabesque.

*The US posters that did call for victory by the NFL were primarily produced by political organizations like the SDS or Black Panthers, whose expression of solidarity come out of their anti-imperialist commitment*¹⁵⁸.

Sans pouvoir se loger dans une catégorie précise, un autre aspect du mouvement anti-guerre véhiculé par l'affiche concerne la lutte contre la conscription, qui touche en priorité les classes défavorisées. Les militants qui protestent contre la conscription brûlent alors les livrets militaires. L'œuvre *Fuck the Draft* (fig.2.5.) est un bon exemple de ce type d'affiche. Elle donne à voir la photographie d'un activiste qui brûle son livret militaire lors d'une manifestation: un geste de contestation puissant.

Dans le catalogue de l'exposition *Posters of Protest*¹⁵⁹ présentée à l'Université de la Californie en 1971, l'auteur David Kunzle recense jusqu'à 70 imprimeurs d'affiches politiques différents. Parmi ces derniers, il y a le *Poster Prints* en Pennsylvanie et le *Berkeley Print Mint*, fondé en 1965, qui agissent comme détaillant et distributeur. De plus, on retrouve le *Pandora Productions* qui crée à l'époque une série d'affiches intitulée *Gross National Product* destinée à des représentants étudiants locaux. Cet imprimeur crée également un « mini concessionnaire » pour les manifestants, qui contient tout le matériel nécessaire à la production de leurs propres affiches politiques, soit peinture et papier.

David Kunzle fait aussi observer que les noms de l'artiste et de l'imprimeur n'apparaissent que sur le tiers des affiches et que, dans certains cas, n'apparaît que le nom de l'imprimeur ou le nom de l'artiste. En fait, un grand nombre d'affiches

¹⁵⁸ Susan Martin, *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*, op.cit., p.24.

¹⁵⁹ David Kunzle, *Posters of Protest: the Posters of Political Satire in the U.S. 1966-1970*, op.cit., p.41.

sont anonymes. De plus, certains de ces imprimeurs sont difficiles à prendre sérieux en raison de leur nom humoristique, tel que le *Dirty Linen Corporation* ou le *Top Sin Enterprises*¹⁶⁰. Ces noms farfelus pourraient s'expliquer par l'éphémérité de certains projets et par la nature des activistes à vouloir tout tourner en dérision.

Concernant la commercialisation de ces affiches, David Kunzle affirme qu'à cette époque aucun artiste ou imprimeur n'attend de protection légale. La plupart des magasins, où l'on peut retrouver une large collection d'affiches politiques sont situées tout près des campus universitaires. Le public qui achète ces productions est, par conséquent, en grande majorité constitué d'étudiants ou de gens sensibles à la cause. Certaines affiches politiques n'ont aucune intention commerciale, mais elles sont utilisées lors de «levées de fonds» pour élargir la production d'affiche de propagande. Elles peuvent aussi être mises sur le marché après avoir appelé à l'action. Ces affiches peuvent se vendre par l'entremise du marché de l'art, mais également par l'entremise d'autres réseaux comme les groupes d'étudiants, les syndicats de travailleurs ou les vétérans de la guerre. Le désir de vendre son travail par l'entremise du marché de l'art n'est pas courant chez la majorité des affichistes.

David Kunzle indique « qu'il est difficile de savoir si les affichistes dans les années soixante sont connaisseurs de l'histoire de ce médium. L'anonymat délibéré de ces productions rend cette interrogation difficile¹⁶¹ ». Ce qui est plus important, selon l'auteur, c'est que les producteurs d'affiche (étudiants, activistes ou artistes) ne sont pas justes au courant du pouvoir subversif de ce médium, mais sont aussi conscients des stratégies iconographiques de l'art politique. Ils sont conscients de l'esthétique propice à l'activité révolutionnaire. Certains connaissent

¹⁶⁰ David Kunzle, *Posters of Protest: the Posters of Political Satire in the U.S. 1966-1970*, op.cit., p.41.

¹⁶¹ Ibid, p.42.

également l'histoire de l'art comme le prouve l'affiche *America is Devouring its Children* (fig.2.18.), qui s'inspire directement de la peinture de Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants* (fig.2.19.). Ici, l'affichiste s'approprie l'oeuvre de Goya, une peinture de grande renommée, et la transforme pour dénoncer la guerre au Vietnam et la société américaine.

Enfin, dans le contexte des années soixante, l'affiche politique américaine prend un nouveau virage. Les affiches concernées ne sont plus les emblèmes d'un gouvernement comme elles l'étaient lors des deux guerres mondiales. Au contraire, l'affiche représente l'opinion d'un artiste activiste qui participe à sa société et au corps social. L'affiche des années soixante représente une conviction, un discours et une action. En fait, elle est l'expression de la minorité activiste et agissante, et réutilise les symboles populaires tout en les déconstruisant. Par cette stratégie, les affichistes veulent provoquer le public et faire réagir la population. Les affichistes sont réfractaires à tout consentement de disposition conventionnel dans l'espace public ou à toute régulation esthétique que le pouvoir peut mettre en place.

* * *

Ce chapitre a démontré que, dans le contexte des années soixante, l'affiche politique possède plusieurs points de convergence avec le monde de l'art, et plus précisément avec celui de l'art engagé. L'art de cette période ne dément pas son indéniable relation avec la réalité sociale, car l'oeuvre d'art est directement connectée à l'actualité et l'histoire immédiate. L'artiste activiste cherche donc à faire valoir un art à contenu politique. De plus, ce dernier va descendre dans la rue et occuper l'usine et le bureau. L'utilisation des médias reproductibles, comme la photographie, permet de légitimiser cette « réalité » et même de la transformer. Les artistes activistes jouent avec ces codes pour des raisons esthétiques et politiques. Le médium utilisé devient aussi important que le message lui-même,

c'est un canal de transmission qui influence la perception du spectateur. La télévision et la photographie deviennent pour le public une preuve du « réel ». Nous ne sommes plus dans la fiction. L'affiche politique va, quant à elle, marquer une rupture avec le passé, en utilisant la photographie et en critiquant ouvertement le gouvernement américain. Malgré le fait qu'un grand nombre de ces affiches soient anonymes, plusieurs artistes professionnels s'intéressent au médium qui devient un support visuel, non seulement pour l'action des groupes politiques, mais également pour celle des groupes artistiques, tels que le *Guerilla Art Action Group* et le *Art Workers' Coalition*.

CHAPITRE III

LE *ART WORKERS' COALITION* ET L'AFFICHE *Q. AND BABIES ? A. AND BABIES*

Ce chapitre se concentre sur l'organisation artistique *Art Workers' Coalition* (AWC), un regroupement d'artistes, de critiques et d'historiens d'art qui, durant la fin des années soixante, dénonce la guerre au Vietnam. Le AWC critique aussi les institutions muséales et leur propose des réformes. Nous verrons que le *Art Workers' Coalition* est caractéristique de cette période de contestation politique, non seulement dans le monde sociopolitique, mais également dans la communauté artistique, où elle dénonce en particulier les actions du *Museum of Modern Art* (MoMA). Nous constaterons également que cette organisation est mue par cette idée de « démocratie participative » présente dans les organisations étudiantes de l'époque. De plus, nous remarquerons que le AWC utilise les mêmes stratégies que les organisations non artistiques, comme la tenue de forums publics ouverts à tous, de manifestations/performances et, finalement, la production d'affiches à but agitationnel. En l'occurrence, le groupe produit l'affiche politique *Q. And babies ? A. And babies* (fig.0.1), à près de 50 000 copies et la diffuse dans la sphère publique. Nous analyserons cette affiche pour comprendre comment celle-ci utilise une iconographie et une « syntaxe », compréhensibles pour son public original, et quel rôle elle peut avoir joué dans l'imaginaire collectif américain de la fin des années soixante. Nous verrons que l'art est un élément qui participe au processus historique et que l'histoire prend forme, entre autres, dans la matérialité même de l'œuvre *Q. And babies ? A. And babies*.

3.1. Le *Art Workers' Coalition*: son histoire, ses membres et l'*Open Hearing*, le MoMA et la guerre du Vietnam au centre du débat.

Le *Art Workers' Coalition* se forme en janvier 1969 à New York. Cette coalition dite « ouverte » regroupe plusieurs agents du monde l'art comme des artistes, des cinéastes, des écrivains et des critiques. Parmi ses membres, on peut penser à Hans Haacke, Jean Toche, Lucy Lippard et Jon Hendricks¹⁶². Selon Lucy Lippard, cette organisation naît du désir des artistes de s'exprimer d'une façon globale: « *express themselves about art, society, and the democratic mixing of both*¹⁶³ ». Pour sa part, Francis Frascina dans *Art, Politics and Dissent*, affirme que la naissance du AWC est le résultat de nombreux facteurs :

*Some of the participants had been in earlier anti-war activities such as the Artists' Tower of Protest and the Collage of Indignation. Others became involved because of growing concern with the rights of artists. These rights related both to the exhibition as an institutionalized system and to the definitions of ownership of an art work*¹⁶⁴.

Des représentants de différents groupes artistiques, qui trouvent difficile d'avoir une « voix » dans la société, voire même dans le monde de l'art, se joignent au AWC, dans le but de prendre parole sur les difficultés que rencontrent les artistes actuels et de dénoncer le manque d'ouverture de certaines institutions artistiques face à leur travail. C'est à ce moment que le *Art Workers' Coalition* émerge.

¹⁶²Pour la liste complète, voir APPENDICE A.

¹⁶³ Benny Andrews, "Pics in the Sky", *Art Workers News*, volume 10, numéro 4, décembre 1980.

¹⁶⁴ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, Manchester University Press, Manchester, 1999, p.170.

L'objectif principal du AWC est donc de faire pression sur les musées de la ville de New York¹⁶⁵, notamment le Musée d'Art Moderne, afin d'exécuter diverses réformes. Parmi ces dernières, on pense à une politique d'exposition plus ouverte et moins exclusive, ainsi qu'à une plus grande ouverture pour les artistes femmes et les artistes afro-américains. De plus, la coalition fait pression sur le MoMA et les autres musées, afin qu'ils accueillent gratuitement les visiteurs dans un effort de démocratisation de la culture. Le *Art Workers' Coalition* fait également pression sur les musées pour qu'ils prennent moralement une position face à la guerre du Vietnam. Selon Francis Frascina:

Questions began to be raised about who were the actual constituencies for these museums and galleries; who owned and ran them? In whose interests? Why were there so few women artists represented? Why so few artists from the many cultures and races that made up the United States? What relationship was their between specialist art, the careers of particular artists, dominant critical institutions (including the institution of the critic) and the political and social realities of contemporary America? Many of these questions were asked by the AWC¹⁶⁶.

Le *Art Workers' Coalition* naît autour d'un incident qui a lieu au MoMA, le 3 janvier 1969, pendant l'exposition « La machine à la fin de l'âge mécanique¹⁶⁷ ». Le sculpteur Vassilakis Takis, cinétique grecque, retire physiquement son travail de l'exposition avec l'aide des artistes Carl Andre et Hans Haacke, bien que l'œuvre ait été achetée par le MoMA en 1963 et appartienne à sa collection permanente. Takis est mécontent de la sélection faite par les commissaires, car il considère cette œuvre non représentative de sa production artistique actuelle. Takis déplace donc son travail dans le jardin de sculpture du musée. Il y demeure avec l'œuvre jusqu'à ce qu'il reçoive la

¹⁶⁵Bastion de la culture, du monde artistique des États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale.

¹⁶⁶Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.170.

¹⁶⁷Exposition qui rassemble une centaine d'artistes (des artistes du passé et des artistes contemporains) qui illustre la relation historique entre l'art et la technologie. Une exposition qui débutera en 1968 au MoMA.

confirmation des dirigeants du musée que son travail sera retiré de l'exposition. Frascina dans *Art, Politics and Dissent* relate les faits:

In a crowded gallery, in front of stunned guards, Takis moved in on his own work, cut the wires, unplugged it, and protected by Farman and Willoughby, gently carried it out into the museum garden (...) After an hour-and-a-half sit-in and then finally a two hour talk with Bates Lowry, the new director of the museum, he at least got a verbal agreement. The piece is no longer in the show¹⁶⁸.

L'incident mène à des réunions dans les jours qui suivent à l'Hôtel Chelsea avec les artistes Hans Haacke, Carl Andre et le sculpteur Loupe-Ying Tsai, qui soutiennent l'action de Takis. Durant ces réunions, les artistes discutent de la responsabilité politique et sociale de la communauté artistique. Lors de ces discussions, ils proposent de réformer certaines pratiques muséales. D'une part, ils ne veulent plus que les musées exposent des œuvres d'artistes vivants sans avoir leur consentement au préalable. D'autre part, ils dénoncent la possession (*ownership*) des musées sur les œuvres d'artistes vivants. Ces artistes critiquent également le manque de communication entre les artistes et le musée, surtout lorsque cela concerne l'assemblage et la disposition des œuvres. Finalement, ils ne veulent plus que les musées utilisent les œuvres à des fins publicitaires sans l'autorisation de l'artiste.

Officiellement, aucune liste de membres du AWC n'existe. L'organisation est délibérément ouverte à tous. De ce fait, aucun directeur n'est nommé ou élu. Il n'y a donc pas de *leader* officiel. Afin de donner une approximation du nombre de membres du AWC, Irving Sandler affirme dans *American Art of the 1960's* :

¹⁶⁸ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.170.

*The size of the AWC's membership at any moment could be determined only by the number that appeared at an activity; attendance at meetings varied from eighty to one hundred, more for special events*¹⁶⁹.

Lors des réunions, les décisions sont prises sous le principe de la démocratie participative, comme dans d'autres organisations militantes de l'époque, telles que le *Students for Democratic Society* (SDS). «*The AWC was in many ways a version of several of the 'counter-culture' groups dominated by students (such as SDS)*¹⁷⁰ », comme le précise Francis Frascina. N'importe quel individu ou groupe peut initier un projet, un programme, au nom de l'organisation et être sujet à un veto par consensus. Comme tout individu dans l'organisation peut amorcer des activités, les activités du *Art Workers' Coalition* sont fluides et variées. Par ailleurs, certains critiquent cette fluidité: «*Others wished to organise and establish a cohesive organisation through a variety of means from intellectual debate to leaflets and artistic projects*¹⁷¹ ».

Après de nombreuses réunions et trois semaines après le scandale causé par Takis, le AWC dépose treize demandes¹⁷² auprès du MoMA. Parmi ces demandes, on retrouve la création d'une aile spéciale au musée pour les artistes afro-américains. De plus, le AWC veut que le musée engage des personnes qualifiées pour manipuler les installations et pour la maintenance des œuvres dites technologiques. L'organisation veut également que le musée accorde une place aux artistes qui ne sont pas représentés par une galerie. Le 28 janvier 1969, le AWC obtient une rencontre avec le directeur du MoMA, Bates Lowry, afin de présenter les treize demandes. La réponse de Lowry est de créer, au MoMA, un comité spécial qui se penchera sur les relations avec les artistes. Les administrateurs du musée sont réticents à l'idée de donner une place dominante

¹⁶⁹ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.295.

¹⁷⁰ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.136.

¹⁷¹ Ibid, p.136.

¹⁷² Voir la liste complète en Appendice B.

aux revendications du AWC dans leur pratique, mais ils veulent surtout éviter des confrontations plus violentes qui auraient le potentiel de tourner l'opinion publique en faveur du AWC. Irving Sandler affirme dans *American Art of the 1960's*:

*In its dealing with the AWC, MoMA's position was delicate. Its administrators were afraid that if they treated the AWC cavalierly, they might increase sympathy for it. Of greater concern to the Modern's officials was the possibility that if the AWC became too frustrated, some of its members might take violent action, possibly leading to the damage or destruction of works of art*¹⁷³.

Après s'être vu refuser la tenu d'un forum public sur le thème « La relation du musée avec les artistes et la société » par le directeur du MoMA, le *Art Workers' Coalition* organise une audience publique à l'École d'Arts Visuels de New York, le 10 avril 1969. L'événement est baptisé *What Should Be the Program of The Art Workers Regarding Museum Reform, and to Establish the Program of the Art Workers' Coalition*. Pour en faire l'annonce, le AWC distribue un dépliant à travers la ville de New York : dans les galeries, les musées, les bars et les restaurants. Il l'affiche aussi sur les murs, les téléphones publics et les kiosques à journaux. On peut y lire:

*Art workers should come to the School of Visual Arts auditorium 209 East 23rd street, on april 10, between the hours of six and ten in the evening and give testimony in an Open hearing on the subject: what should be the program of the art workers regarding museum reforms and to establish the program of an AWC*¹⁷⁴.

Environ trois cents artistes et membres de la communauté artistique de New York se présentent le 10 avril. De ces artistes, on compte Carl Andre, Hans Haacke, Joseph Kosuth et Jean Toche. La majorité des gens présents

¹⁷³ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.296.

¹⁷⁴ Therese Schwartz, "The Politicalization of the avant-garde", *Art in America*, Février, 1974, p.80-84.

proviennent des artistes visuels, mais il y a aussi des cinéastes, des architectes, des écrivains et la critique d'art Lucy Lippard. Lors de ce forum, les participants élaborent des demandes adressées non seulement au MoMA, mais aussi à tous les musées de la ville de New York. Tout au long du débat, les participants discutent de divers sujets, dont les droits des artistes, la politique des musées, la place donnée aux artistes de minorités ethniques et les enjeux de la guerre du Vietnam. Les organisateurs donnent cinq minutes à chaque intervenant. Il y aura 68 interventions en tout. Les déclarations écrites sont recueillies, dont certaines sont lues lors du forum et publiées, par la suite, sous la forme d'un livre intitulé *Open Hearing*¹⁷⁵.

Les visées de ce forum consistent à élaborer des objectifs qui définiront l'existence du *Art Workers' Coalition*. Une variété d'opinions, parfois contradictoires, sont exprimées. Une forme de radicalisme semble pourtant émerger. Certains membres se disent contre toute forme d'institution, qui selon eux, contrôlent l'art pour leur propre bénéfice. Le but du AWC est donc de découvrir qui contrôle les institutions muséales, pour ainsi détruire leur image publique et chercher une confrontation directe avec eux. Cette organisation veut aussi s'attaquer aux syndicats des musées. Le AWC a également l'objectif d'être vu dans les grands médias américains, que ce soit à la télévision ou à la radio. Pour Jean Toche, il est primordial d'avoir une approche directe : « *Direct approach and not a literary one*¹⁷⁶ ».

Le AWC dénonce les coupures dans le monde artistique. Pour cette organisation, le peu de budgets donné a un effet négatif pour les travailleurs de l'art. Certains membres vont même jusqu'à dire que ces coupures sont du vandalisme : « *theses cutbacks are vandalism*¹⁷⁷ ». Certains sont plus radicaux

¹⁷⁵ Art Workers Coalition, *Open Hearing*, MoMA Library archives, New York, April 1969.

¹⁷⁶ Ibid, p.2

¹⁷⁷ Ibid, p.21.

dans leur propos et c'est le cas de Carl Andre¹⁷⁸. Lors de son allocution, Andre affirme que tous les artistes ne doivent plus avoir de relations avec le marché de l'art (commerciales), pour se départir de toutes contraintes économiques pesant sur leur production artistique. Pour arriver à cette fin, Carl Andre propose de ne plus organiser d'expositions, de ne plus coopérer avec les musées, de ne plus avoir de liens et ne plus faire d'apparition dans les revues comme *Vogue*, *Time*, *Life*, et, finalement, de ne plus permettre la reproduction des œuvres : « *artists should forbid people to snap pictures of their work*¹⁷⁹ ». Toutes ces demandes sont adoptées par les membres du AWC présents à l'*Open Hearing*.

Toujours au cours de ce forum public, les participants dénoncent l'administration qui gère le MoMA. Le AWC dénonce le manque d'art contemporain dans les expositions du musée. Selon des membres, le MoMA ne respecte pas entièrement son mandat, qui selon eux, est certes d'exposer de l'art moderne, mais tout en diffusant aussi l'art actuel. Les participants demandent au musée de prioriser l'art d'aujourd'hui plutôt que celui d'hier. L'artiste James McDonald¹⁸⁰ va même jusqu'à demander qu'on renvoie certains employés du MoMA, qui selon lui contribuent à la politique interne de ne pas exposer les artistes actuels et encore moins ceux qui dénoncent les politiques du gouvernement américain. Le AWC demande également que le musée diffuse une plus grande diversité dans les formes artistiques, en particulier les formes émergentes. Pour sa part, l'artiste Farman affirme: « *we want to see Acid art, Erotic art, Motherfuckers, who work trough leaflets and posters, and Earth art at the museum*¹⁸¹ ».

¹⁷⁸ Art Workers Coalition, *Open Hearing*, op.cit., p.30.

¹⁷⁹ Ibid, p. 30.

¹⁸⁰ Ibid, p. 97.

¹⁸¹ Ibid., p.23.

Le AWC est constitué de plusieurs comités relativement indépendants. D'une part, on retrouve l'*Admission Committee* qui demande un accès gratuit aux musées. Il y a aussi le *Black Artists Committee* ainsi que le *Women Artists Committee*, qui se portent à la défense de ces artistes peu représentés dans les institutions. Ces comités sont mis en réseau par le *Community Affairs Committee*, dirigé par Lucy Lippard, qui se charge des relations entre les différents acteurs du mouvement. Finalement, on retrouve le *Guerrilla Art Action Group* (GAAG), qui préconise une intervention directe, par des performances et des *happenings*, et le *Poster Committee* qui est en charge de produire l'affiche *Q. And babies? A. And babies*. Nous reviendrons sur ces deux comités un peu plus loin dans le chapitre.

Dans la foulée de la lutte des droits civiques et pour montrer leur support aux idéaux de Martin Luther King, les artistes Tom Lloyd et Faith Ringgold, membres du AWC, proposent que le MoMA ouvre une aile du musée pour les artistes afro-américains. Lors du *Open Hearing*, ils affirment: « *we want the setting up (at MoMA) of a special black wing to enable the museum to present a harmonized portrayal of black culture in America*¹⁸² ». Les deux artistes déplorent le manque d'ouverture des musées envers les artistes des minorités ethniques, surtout les afro-américains. Ces derniers sont peu exposés, voire même jamais. Le AWC va dans le même sens et réclame aux musées (principalement le MoMA) le même type de traitement pour l'art des femmes. Toutefois, la demande de créer une aile spéciale pour les artistes afro-américains ou pour l'art des femmes ne fait pas l'unanimité au sein du AWC et fait place à un nouveau débat. Bill Gordy, par exemple, se questionne sur la pertinence de cette demande. Pour lui, donner aux artistes noirs un espace détaché du reste de la collection d'un musée ne rend pas justice à la cause des droits civiques. L'art

¹⁸² Art Workers Coalition, *Open Hearing*, op.cit., p.64.

de ces artistes ne devrait pas être séparé, mais être exposé parmi l'art des blancs.

Il déclare lors de l'*Open hearing*:

*I think that black artists should expect something better than a dark wing. If they're good enough, would they be allowed to come out and hang with the white folks ?*¹⁸³.

Cette question est particulièrement pertinente dans le contexte de la lutte des droits civiques des années soixante. En effet, comme on le sait, la population afro-américaine est déjà séparée des blancs dans certains endroits publics comme les autobus. Pour Bill Gordy, faire la même chose dans les musées ne rend pas justice à la cause des noirs. De plus, Bill Gordy trouve qu'il est injuste de donner tout les torts aux institutions muséales « *I don't think that the MoMA is responsible for most of the difficulties experienced by artists*¹⁸⁴ ». Il critique l'appel de l'artiste John Perrault aux *boycotts* des musées par les artistes, et affirme que ce sont les musées qui ont besoin des artistes pour survivre et non le contraire. Par contre, pour Bill Gordy, les musées ont une part des responsabilités, mais il est important pour le AWC de ne pas rendre cette organisation foncièrement hostile aux musées. Selon lui, le musée est bénéfique pour les artistes. Malgré cette opposition de la part de certains intervenants, le AWC continue de concentrer ses actions contre les musées.

En ce qui concerne la contestation de la guerre du Vietnam qui est ouvertement dénoncée par le AWC, les opinions et les stratégies à adopter diffèrent au sein de l'assemblée. Tout d'abord, l'artiste Gregory Battcock affirme que ce sont les mêmes donateurs du MoMA (trustees), amoureux de l'art, qui supporte la guerre au Vietnam: « *They are justifying their sick disgusting slaughtering of millions of people struggling for independance and self-*

¹⁸³ Art Workers Coalition, *Open Hearing*, op.cit., p.97.

¹⁸⁴ Ibid, p.97.

*determination by their precious, conscious support of art*¹⁸⁵ ». Farman va dans le même sens lorsqu'il affirme que: « *Did you know that many of our art lovers of the establishment are also war lovers?* »¹⁸⁶ ». Pour les membres du AWC, les liens que les donateurs/administrateurs, comme les Rockefeller qui étaient reconnus pour investir dans l'armement de guerre¹⁸⁷, entretiennent avec le pouvoir politique en place accentuent cette idée que le MoMA est un acteur important de la promotion pour la guerre au Vietnam. Il est donc important pour le AWC de mettre au centre du débat l'institution muséale. Jean Toche abonde dans le même sens et écrit: « *to fight for control of the museums is also to be against the war* »¹⁸⁸ ». Pour sa part, Gene Swenson considère qu'il n'est pas approprié de créer des oeuvres en cette période de guerre: « *art cannot flourish in a time of war and exaggerated tensions* »¹⁸⁹ ».

Suite à cet *Open Hearing*, on comprend que le AWC décide de focaliser son attaque principalement sur les institutions muséales, une cible que les artistes connaissent particulièrement bien. Pour eux, cette décision a pourtant une signification qui dépasse le monde de l'art et contribue aux grands débats sociaux, en l'occurrence, la lutte contre la guerre du Vietnam. En effet, pour le AWC, le MoMA en est un fervent partisan. Autant dans ses décisions de ne pas exposer l'art des afro-américains et l'art qui conteste la guerre au Vietnam, qu'en ne dénonçant pas les donateurs « pro guerre » du MoMA.

Le 30 septembre 1969, une autre rencontre a lieu avec les administrateurs du MoMA. Environ 35 membres du AWC assistent à cette rencontre qui se termine

¹⁸⁵ Art Workers Coalition, *Open Hearing*, op.cit., p.9.

¹⁸⁶ Ibid, p.23

¹⁸⁷ On apprendra plus tard que le MoMA recevait des dons secrets de la part de la CIA afin que les expositions internationales promouvoient la « pureté et la liberté » de l'art expressionniste abstrait Voir Eva Cockroft's 1974 article "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War".

¹⁸⁸ Art Workers Coalition, *Open Hearing*, op.cit., p.23.

¹⁸⁹ Ibid, p.23.

abruptement, lorsque le MoMA refuse de donner une aile spéciale pour les artistes afro-américains. Les négociations sont dans l'impasse. C'est d'ailleurs à ce moment que le AWC se questionne sur la pertinence de ces rencontres. L'organisation propose alors d'essayer de créer un système différent concernant les musées et les galeries. Toutefois, les employés du musée, avec l'autorisation des donateurs, acceptent de discuter avec le AWC concernant la participation des artistes dans le processus de décision du MoMA, du moins, pour ce qui est des expositions. Le 25 novembre 1969, environ 50 membres du AWC et 20 employés du musée se rencontrent. À ce moment, l'artiste Carl Andre et Arthur Drexler, un porte-parole du musée, annoncent conjointement la mise en place d'une période d'admission gratuite au musée. Cet effort permettra de diversifier le public et d'encourager les gens à visiter l'institution, et ce, dans un but de démocratisation de l'art. Par contre, les détails de cette entente ne sont pas divulgués. Un fait important à noter est que lors de cette rencontre les employés du MoMA se montrent ouverts à une participation plus accrue du AWC concernant les politiques du musée, qui sont déterminées par ces mêmes employés. Toutefois, il est hors de question de dévier du mandat principal du musée. Le personnel du MoMA s'explique ainsi:

We want to continue to be both Kuntsmuseum¹⁹⁰ and Kuntshalle¹⁹¹, and this is our intention and our identity. That is why the museum was founded and has flourished. Our purpose is to make the Modern better at what it does. If you want a new framework, start your own institution¹⁹².

Suite à cette rencontre, le AWC demande à Drexler d'organiser une réunion avec les membres du conseil d'administration. Ce dernier affirme que cela est impossible, mais il propose de créer un comité comprenant deux employés du

¹⁹⁰ Terme allemand pour référer à une collection d'art du passé ouverte au public.

¹⁹¹ Terme allemand pour designer la mise en place d'exposition temporaire.

¹⁹² Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.296.

musée, deux membres du AWC et deux artistes non membres du AWC. Ce comité existera jusqu'à la dissolution du AWC en 1971 et va permettre aux artistes de négocier avec le MoMA sur des points aussi variés que le rôle du musée et la place donnée aux artistes actuels ainsi qu'à l'art émergent dans la collection. Le but du comité est d'explorer les difficultés qui régissent les relations entre les artistes et le musée. Malgré le succès apparent de l'entreprise, il est important de noter que ce n'est pas l'ensemble de la communauté artistique qui appuie les démarches du AWC, surtout lorsqu'il est question d'attaquer ou de critiquer le MoMA. Par exemple Barnett Newman, Louise Bourgeois et Mark Rothko accusent le AWC de malhonnêteté. Ces derniers affirment qu'ils n'ont jamais été forcés de donner leurs œuvres au MoMA, comme le suggérait une affirmation faite par le AWC. Ils affirment qu'en s'attaquant au MoMA, le AWC s'attaque aux artistes eux-mêmes. Pour eux, l'institution demeure bénéfique autant pour le public que pour les artistes.

Les activités du *Art Workers' Coalition* sont brèves; elles ne durent que trois ans. L'AWC se dissout à la fin de 1971 après une multitude d'échecs, qui seront abordées plus loin dans le chapitre, et au moment même que la contestation de la guerre du Vietnam s'essouffle. En rétrospective, pour Irving Sandler, l'analyse du AWC démontre que leurs visées s'étendaient bien en dehors du monde de l'art au sens strict. Sandler explique:

*Though the museum of Modern Art was the immediate target of complaint, the issue obviously went beyond the museum and its policies. What was denounced was the entire social system-not only museums, but galleries, critics, art journals, collectors, the mass media and the war in Vietnam*¹⁹³.

¹⁹³ Irving Sandler, *American Art of the 1960's*, op.cit., p.297.

Selon Grace Glueck, dans un article publié dans le *New York Times*¹⁹⁴ le 20 avril 1969, ce qui étonne les observateurs ce n'est pas autant que les artistes, habituellement apolitiques, participent au vent de changement comme les autres minorités. En fait, ce qui surprend le plus c'est que, pour la première fois depuis longtemps, ils semblent travailler ensemble pour trouver des solutions à leurs mécontentements.

3.2. Les stratégies publicitaires utilisées, les manifestations du AWC et le *Poster Committee* dirigé par Jon Hendricks: l'affiche comme pièce d'art public.

En plus d'organiser l'*Open Hearing* et d'avoir tenu plusieurs rencontres avec les dirigeants du MoMA, le AWC utilise d'autres stratégies plus directes pour attirer l'attention à leur cause. Dans les années soixante, autant les activistes que les artistes organisent des manifestations publiques, des performances et des happenings. Le AWC ne fait pas exception. Le 15 octobre 1969, le AWC organise un moratoire d'art d'une journée afin de dénoncer la guerre au Vietnam. Pour appuyer cette démarche, le MoMA, le *Whitney Museum*, le Musée Juif et plusieurs galeries d'art commerciales ferment leur porte pour la journée. Toutefois, le *Metropolitan Museum* (MET) et le Guggenheim ne suivent pas la tendance. Par conséquent, certains membres du AWC manifestent devant les portes du Guggenheim, proclamant que le musée est indifférent face au sort des Américains aux prises avec la guerre du Vietnam. Pour sa part, le *Metropolitan Museum* refuse de participer à cette journée, car il tient la même journée l'ouverture de l'exposition *New York Painting and Sculpture : 1940-1970*, une des plus grandes expositions créées à ce moment. Malgré la demande du AWC de retarder l'ouverture de l'exposition, le *Metropolitan* refuse. En guise de

¹⁹⁴ Grace Glueck, « J'accuse, Baby ! She Cried », *New York Times*, 20 avril 1969.

protestation, les membres du AWC envoient par courrier jusqu'à 400 pamphlets destinés au MET, qui affirment que la communauté artistique observe le moratoire et que plusieurs artistes choisis pour participer à l'exposition supportent les demandes du AWC. Par conséquent, le directeur du MET, Thomas Hoving, et l'organisateur de l'exposition Henry Geldzahler révoquent leurs décisions et retardent l'ouverture de l'exposition. Le Guggenheim change alors de cap et suit la tendance. Le moratoire est donc respecté par les cinq plus grands musées de la ville de New York. Il s'agit d'une victoire importante pour le AWC, mais également une victoire pour l'activisme contre la guerre.

Pour sa part, le *Guerrilla Art Action Group* (GAAG), un comité du AWC, privilégie des actions plus bruyantes et plus brutales. Fondé le 15 octobre 1969 par Jon Hendricks¹⁹⁵, par Jean Toche et Irving Petlin, le GAAG est, l'un des groupes les plus colorés, car il combine le théâtre de rue, les *happenings*, le body art et l'activisme politique dans leurs actions. Le 31 octobre 1969, le GAAG s'introduit à l'intérieur du MoMA pour enlever l'œuvre de Malevich *White on White*, afin de la remplacer par le manifeste du AWC portant les treize demandes faites au MoMA neuf mois auparavant (fig.3.1.). Par la suite, le 10 novembre, le GAAG délivre un communiqué au MoMA pour la démission immédiate des Rockefeller du conseil d'administration. On peut y lire:

*They use art as a disguise, a cover for their brutal involvement in all spheres of the war machine (...) These people sterilize art of any form of social protest and indictment of the oppressive forces in society ; and therefore render art totally irrelevant to the social crisis*¹⁹⁶.

Cette lettre fait état de liens entre les Rockefeller et la guerre du Vietnam, tant au niveau de la manufacture du napalm, que de la production d'avions de guerre ou

¹⁹⁵ Jon Hendricks le directeur de la Galerie de Judson à Judson l'Eglise Commémorative à Greenwich Village, où plusieurs happenings ont eu lieu.

¹⁹⁶ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.175.

de liens économiques avec le conflit vietnamien. Suite à ce communiqué, le GAAG prend d'assaut le lobby du MoMA et y organise une performance. Les artistes participants déchirent leurs vêtements et sortent des sacs de sang animal. Ils déversent le sang sur le sol, criant à la démission des Rockefeller et hurlant le mot « viol ». Le GAAG accuse les Rockefeller et les dirigeants du MoMA de faire de la propagande pro guerre. Il proteste contre cet argent sale, le *blood money* reçu par le MoMA. Lors de cette manifestation, Carl Andre proclame: « *We're killing people [in Vietnam] ostensibly to maintain the rationale of artistic freedom*¹⁹⁷ ».

Dans le même ordre d'idée, le AWC crée une œuvre pour dénoncer ce lien avec les Rockefeller. L'œuvre est un pastiche du dollar américain intitulé *The one blood Dollar* (fig.3.2.), où l'on peut voir le visage des Rockefeller. Sur le dollar, on peut lire: « *Pay to the artist only as long as he behaves himself* », « *Not valid for black or female artists* » et « *All power to the museum* ». On produit également un diagramme montrant la hiérarchisation du MoMA avec un immense « *NO* » au centre. Tous les noms des directeurs, commissaires et donateurs du MoMA y sont inscrits. Le AWC dénonce ainsi la structure et le mode de fonctionnement complexe du musée.

À ce moment, le *Art Workers' Coalition* commence à produire des œuvres politico-artistiques pour alimenter le débat. Comme avec les autres affiches de l'époque, les stratégies publicitaires pour attirer l'attention du spectateur sont importantes pour le AWC. Frascina considère en effet qu'Irving Petlin est conscient de l'avantage de cette forme artistique pour publiciser la cause. Il explique dans *Art, Politics and Dissent*:

¹⁹⁷ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.175.

One major aspect of this was a high degree of visualisation of high visual content that would not only to a broad United States audience becoming used to the proliferation of visual media but also gain attention of broadcasting companies and thus publicise the protests¹⁹⁸.

Suite à la diffusion, le 20 novembre 1969 dans le *Life* magazine, des photographies de Ronald Haeberle sur le massacre de My Lai, le AWC amène l'idée de créer une affiche qui dénonce cet acte d'une violence inouïe. Le 25 novembre 1969, Irving Petlin demande au MoMA :

I feel the Museum should issue a vast distribution of a poster so violently outraged at this act that it will place absolutely in print and in public the feeling that this museum- its staff, all the artists which contribute to its greatness- is outraged by the massacre at My Lai¹⁹⁹.

C'est à ce moment que le *Poster Committee* est créé afin d'exécuter le projet d'affiche. Il est convenu que le AWC paie pour la production et que le MoMA aide à la diffusion de l'affiche via d'autres musées aux États-Unis ou de par le monde. Le *Poster Committee* est composé de trois membres du AWC: Fraser Dougherty, Jon Hendricks et Irving Petlin, et de deux employés du MoMA: Arthur Drexler, directeur du département d'architecture et de design et Elisabeth Shaw, directrice des relations publiques. Pour Frascina, le rôle d'Arthur Drexler est particulièrement important, car :

Drexler had an important role here. He was ambitious to fill the then vacant post of Director of MoMA, which had its own internal political problems. But he was ambivalent about the Museum's place in the political arena, though he was passionate about Vietnam and My Lai²⁰⁰.

¹⁹⁸ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p. 170.

¹⁹⁹ Ibid, p.175.

²⁰⁰ Ibid, p.176.

Le 3 décembre 1969, les trois membres du *Poster Committee* dévoilent l'image retenue pour l'affiche dans un communiqué de presse. Le AWC a choisi la photographie d'Haeberle montrant des femmes et des enfants tués à My Lai. La photographie est acceptée par le comité lors d'une rencontre, même si certains dirigeants du MoMA sont hésitants face à la nature « documentaire » de l'image retenue. De plus, le MoMA accepte l'utilisation de son nom pour les droits de reproduction et pour trouver un imprimeur. Lors de cette réunion, le texte *Q. And babies? A. And babies*, la composition de l'affiche et le tirage sont également décidés. Comme nous l'avons expliqué dans les chapitres précédents, le texte provient d'une entrevue sur le massacre de My Lai, largement diffusée à l'époque.

Le 16 décembre, le AWC obtient, de la part du photographe Haeberle, les droits de reproduction et met la main sur le *C-Print* (séparation couleur), tenue par le *Life* afin de compléter la production de l'affiche. Frascina relate les faits:

Petlin recalls that a source at Life told the AWC that Haeberle had agreed only one time reproduction rights with the magazine. Petlin and Hendricks contacted Haeberle directly to ask for a similar arrangement. Whilst Haeberle was clearly bemused by the whole media explosion around his photographs, he responded positively to the AWC request²⁰¹.

Pour l'impression de l'affiche, le AWC (Peltin plus précisément) s'associe à l'*Amalgamated Lithographers Union*, reconnue pour avoir un dirigeant anti-guerre et donc sympathique à la cause du AWC. L'imprimerie est située sur Hudson Street dans le *Manhattan printing district*. L'endroit est assez grand

²⁰¹ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.176.

pour entreposer les quatre presses couleur dont le AWC a besoin pour l'impression de 50 000 copies de l'affiche.

Le 18 décembre, l'impression de l'affiche est complétée et le AWC attend l'approbation finale du MoMA pour la commandite. Le MoMA refuse alors d'y apposer sa signature. Selon Petlin, suite à une discussion entre Arthur Dexler et le conseil d'administration, dont Walter S. Paley, président du C.A. et directeur de la chaîne CBS, et certains membres de la famille Rockefeller, le MoMA cesse toute collaboration pour l'affiche *Q. And babies? A. And babies* et demande au AWC de quitter le musée. Le communiqué de presse du MoMA se lit comme suit:

*The Museum Board and staff are comprised of individuals with diverse points of view who have come together because of their interest in art, and if they are to continue effectively in this role, they must confine themselves to questions related to their immediate subject*²⁰².

Le MoMA considère en effet que les administrateurs/donateurs ont un rôle à jouer dans la décision finale. Et pour ces derniers, l'affiche *Q. And babies? A. And babies* dépasse les limites du mandat du musée. Ils croient que l'affiche du AWC sort complètement du cadre artistique. On apprend, par la suite, que les donateurs sont résistants à l'idée de tenir des comités et de poursuivre un dialogue « ouvert » avec les membres du AWC. Il s'agit donc d'un autre échec pour le groupe. Frascina écrit dans *Art, Politics and Dissent* :

*For Paley and the Rockefellers politics was a part of official business, but there had to be a boundary, however fictitious, between it and 'art' (...) The trustees wished to maintain the image that 'art', museums, and galleries were a salvation of everyday life*²⁰³.

²⁰²Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p. 179.

²⁰³Ibid, p.184.

Le 26 décembre, un communiqué de presse du AWC annonce la décision du MoMA de ne plus commanditer l'affiche. Le communiqué dénonce l'attitude du musée et traite ses employés d'incompétents. Malgré toutes ces difficultés, le AWC publie l'affiche *Q. And babies? A. And babies* sans les subventions promises par le MoMA. Le AWC trouve les fonds nécessaires et il distribue l'affiche, à travers les États-Unis, par l'entremise de regroupements d'artistes, d'étudiants et d'activistes. Environ une centaine de bénévoles se portent volontaires pour la distribuer. Irving Petlin note la rapidité de la diffusion de l'affiche dans la sphère publique:

*People carried them under their arm to California, they appeared in rallies in Berkeley a few days later. It was posted all over the New York subway almost the day after it was printed. I was like a blitz, The New York Post had a photo of a subway worker tearing it down*²⁰⁴.

À ce moment, beaucoup de journaux, comme le *New York Post* et le *New York Times* réimpriment l'image de l'affiche, qui fut aussi diffusée à la télévision. Yoko Ono l'inclura également sur la couverture de son album *Now or Never*. Le nombre de copies porte fruit. L'affiche peut être vue dans une multitude d'endroits publics de la ville de New York et bien au-delà. Elle devient alors un support visuel pour les activistes lors des manifestations étudiantes, comme lors de marches à Washington et à Los Angeles.

L'œuvre *Q. And babies? A. And babies* est également utilisée par le AWC et le GAAG lors de manifestations qui ont lieu au MoMA. On l'utilise afin de créer des « hommes sandwich » qui se promènent devant le musée. Le 8 janvier 1970, les militants transportent l'affiche lors d'une « occupation » devant l'œuvre de Picasso *Guernica* (1937, fig.3.3.) dans le but de démontrer que cette

²⁰⁴Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p.184.

peinture, jugée par la direction du MoMA comme étant une œuvre d'art légitime, est également une œuvre de protestation et une manifestation de la culture dans la lutte politique²⁰⁵ (fig.3.4). Pour le AWC, *Guernica* et l'affiche *Q. And babies? A. And babies* sont traitées selon des critères différents. Frascina relate les événements dont la portée est touchante:

Some artists had smuggled wreaths and flowers in. At 1 p.m. members of the GAAG quietly went up to the painting, Guernica, and placed four wreaths against the wall underneath the painting. At this moment, Joyce Kozloff, carrying her 8-month-old baby, Nikolas, sat on the floor in front of the wreaths. Father Stephen Garmey came forward and began reading a memorial service for dead babies²⁰⁶.

La relation entre *Guernica* et l'affiche du AWC est importante aux yeux du groupe. Pour eux, l'œuvre de Picasso, tout comme *Q. And babies? A. And babies*, représente l'attaque contre une population civile, incluant des femmes et des enfants, par une force étrangère. De son côté, *Guernica* fait référence à la guerre civile espagnole sous le général Franco. Le AWC considère que si l'œuvre de Picasso est acceptable pour le MoMA, l'affiche *Q. And babies? A. And babies* doit avoir le même traitement. Comme ce n'est pas le cas, le AWC décide d'agir. En février 1970, le AWC enjoint ses membres et sympathisants à signer une lettre destinée à Picasso lui demandant de retirer son œuvre *Guernica* du MoMA. Pour le AWC, dans la foulée du dévoilement du massacre de My Lai, la nation et le musée n'ont pas le droit de garder et de conserver cette œuvre monumentale qui se veut un cri contre la violence envers les innocents. On peut lire cette lettre archivée au MoMA:

²⁰⁵ L'œuvre *Guernica* de Picasso se veut un symbole de la violence de la répression franquiste. Elle représente le bombardement fait par les troupes allemandes, avec l'accord du général Franco, de la ville Guernica le 26 avril 1937.

²⁰⁶ Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent*, op.cit., p. 185.

Dear Pablo Picasso,

When the Franco government of Spain recently invited you to return and to bring Guernica to Madrid, you said no : only when Spain is again a democratic republic will Guernica be in the Prado. What the US government is doing in Vietnam far exceeds Guernica. The continuous housing of Guernica in the MoMA implies that our establishment has the moral right to be indignant about the crimes of others and ignore our own crimes. We cannot remain silent in the face of My Lai. Guernica cannot remain on public view there as long as american troops are committing genocide in Vietnam²⁰⁷.

Le 11 mars 1970, 265 signatures sont recueillies et jointes à la lettre. C'est Irving Petlin, lui-même, qui la livrera à Paris à des proches collaborateurs de Picasso. La lettre ne recevra jamais d'accusé de réception et Petlin ne saura jamais, de la part des proches de Picasso, si la lettre a bel et bien été reçue. Un autre coup dur pour le AWC.

Finalement, malgré toutes les tentatives du *Art Workers' Coalition* pour faire changer l'attitude du MoMA: rencontres avec les responsables de ce musée, la création d'œuvres, dont l'affiche *Q. And babies? A. And babies* et plusieurs manifestations, le AWC tire à sa fin. En 1971, le mouvement américain contre la guerre du Vietnam s'essouffle et du même coup le AWC se dissout. Toutefois, la popularité persistante de l'œuvre *Q. And babies? A. And babies* démontre que les stratégies utilisées par le AWC ont marqué le mouvement contre la guerre. Elle exemplifie aussi comment le rôle des artistes, autant dans leur environnement social qu'artistique, a été transformé pendant la période.

²⁰⁷ *Art workers coalition files*, MoMA Library archives, New York, 1969-1971.

3.3. L'affiche *Q. And babies? A. And babies.*

L'affiche *Q. And babies? A. And babies*²⁰⁸ des artistes, Jon Hendricks, Irving Petlin et Fraser Dougherty, est une œuvre d'art qui a une dimension et une intention politique. La structure de l'œuvre et la façon dont elle manipule une information visuelle tirée des médias permet de voir qu'elle s'insère dans le monde activiste des années soixante aux États-Unis. Ce lien intentionnel avec l'histoire permet d'analyser cette production artistique avec les considérations politiques, sociales et communicatives développés dans les deux premiers chapitres. Cette approche permettra d'insérer l'affiche *Q. And babies? A. And babies* dans une trame historique qui déborde du monde de l'art, mettant en rapport le sujet de l'œuvre avec les différents discours politiques et culturels des années soixante aux États-Unis.

Tout d'abord, l'affiche *Q. And babies ? A. And babies* s'insère dans le monde activiste des années soixante par son sujet; elle donne une importance à l'iconographie frappante d'un massacre, celui de My Lai. Réalisée pour devenir un support visuel aux revendications du AWC et du monde activiste, l'image est intrinsèquement liée à la politique étrangère américaine lors de la guerre du Vietnam. De plus, elle sort du cadre et des frontières habituels de la communauté artistique. En plus d'exploiter un sujet politisé, l'œuvre devient un site pour l'inscription de la contestation de la guerre au Vietnam. Les artistes du AWC se sont inspirés de la guerre du Vietnam pour dénoncer ce conflit, mais également pour démontrer le manque d'ouverture des institutions, comme le MoMA face à un art activiste et politique. De ce fait, l'affiche *Q. And babies ? A. And babies* démontre, que dans les années soixante, le public privilégié par

²⁰⁸ Jon Hendricks, Irving Petlin, Frazier Dougherty, *Q. And babies A. And babies*, photo by Ron L. Haeberle; 1969-1970, Art Workers Coalition; sérigraphie sur papier; 60.6 x 96.5 cm.

l'artiste en tant qu'être social n'est pas uniquement la communauté artistique, mais aussi le monde activiste et le public en général. Cette œuvre ne tente pas seulement de « prêcher les convertis », soit les gens du milieu militant, mais aussi de rejoindre un public élargi.

Après la diffusion des photographies d'Haeberle dans le *Life*, l'image source de *Q. And babies ? A. And babies* sera vue et revue dans la plupart des grands journaux, comme le *New York Times*, ainsi que dans les grandes chaînes de télévision comme CBS. Le grand public connaît donc cette image. Margaret Timmers note dans *The Power of the Poster* que:

Somewhat inadvertently, this poster also testified to the dominance of broadcast media over the paper-bound format of the poster. The currency of this image drew from the power of the television to enter into the lives of all in a way that posters no longer could. Moreover, this poster was rarely encountered as a poster-it was paraded in front of another famous antiwar image (Guernica) or carried as a banner for the benefit of newspapers photographs, and it featured on the cover of Yoko Ono record "Now or never". In other words, this image entered into a conditional relationship with other mass media²⁰⁹.

La source photographique de *Q. And babies ? A. And babies*, prise en relation avec son contexte original, le contexte journalistique, accentue l'impression que les artistes traduisent des faits « vérifiables » et qu'ils prouvent la véracité du problème de la guerre du Vietnam. Il est évident que les artistes du *Art Workers' Coalition* n'ont pas choisi cette photographique par hasard. La présence de plusieurs personnes dans l'image crée un impact plus grand sur le spectateur. Ce dernier prend conscience qu'il est devant un véritable carnage. En effet, on connaît d'autres documents photographiques réalisés par Haeberle du massacre de My Lai où l'on voit un seul villageois et dont l'impact aurait été moins grand.

²⁰⁹ Margaret Timmers, *The Power of the Poster*, op.cit., p.138.

L'affiche *Q. And babies ? A. And babies* s'insère dans les nouveaux paradigmes esthétiques des années soixante par une volonté de démocratiser l'activité artistique, et par un nouveau rapport qui s'instaure entre l'objet d'art et l'objet utilitaire et de la vie quotidienne produit en masse: pensons à la production des artistes du Pop Art. L'affiche *Q. And babies ? A. And babies* répond donc à cette volonté exprimée par beaucoup d'artistes de cette période de se tourner vers des formes populaires et vers un art qui s'associe aux nouvelles technologies, aux médias de masse ou aux arts de la rue. L'utilisation du photomontage, caractérisé, ici, par l'ajout du texte « *Q. And babies ? A. And babies* », permet aux artistes du AWC de créer une nouvelle image. Ils choisissent aussi de se servir de moyens de composition novateurs, faisant preuve d'une nouvelle liberté typographique. Ils transforment l'image source, se l'approprient et en font une relecture stratégique.

Les artistes du AWC ont choisi de produire une affiche reproductible plutôt qu'une œuvre unique. Toujours dans l'optique d'une démocratisation de l'art, l'affiche permet une communication élargie et populaire. Accessible à tous, elle parle toutefois à un public précis: contemporains, urbains, américains, libéraux, etc. Dans le cas de *Q. And babies ? A. And babies* le public visé est d'abord la communauté artistique qui assiste aux démonstrations, mais aussi le monde contestataire, dont fait partie, entre autres, les étudiants.

De par sa dimension et sa portabilité, l'affiche sera exposée dans la rue. Elle sera aussi déployée lors de *sit-in* ou de *teach-in*. Elle est donc facile à manipuler pour le spectateur. Ce dernier peut être dans un rapport intime avec l'œuvre, mais lorsqu'elle entre dans un espace public plus large, lorsqu'elle est affichée sur les façades extérieures, elle devient une affiche faite pour être vue collectivement.

L'œuvre *Q. And babies? A. And babies* donne à voir la représentation de corps humains entassés les uns sur les autres sur une route de campagne. Ces individus étendus pourraient, à prime abord, sembler faire la sieste, mais les poses incongrues et improbables des corps indiquent aux spectateurs qu'il s'agit de cadavres. De plus, au second regard, on remarque que la végétation et la clôture qui borde le chemin semblent indiquer que la scène se déroule dans un milieu rural. Ces corps humains inertes expriment la mort et la violence dans un endroit qui paraît loin de la réalité des individus du monde occidental. Sa couleur, un *all over* chromatique rougeâtre avec certains tons de vert, produisant un contraste simultané, connote encore ici la mort et le sang. Les couleurs terreuses et vertes indiquent aussi qu'il ne s'agit pas d'une image prise dans une grande agglomération comme une ville, mais plutôt dans un milieu paysan. De plus, les corps de femmes et d'enfants empilés sur l'affiche *Q. And babies? A. And babies* rendent le spectateur mal à l'aise face à ce qu'il voit. L'image est inacceptable à ses yeux. Cet assaut iconographique est propre à l'activisme politique lié à la contestation de la guerre du Vietnam, car les artistes se penchent principalement sur les atrocités de la guerre pour faire réagir le public, pour le sensibiliser à la cause.

Pour sa part, le texte en lettres rouges « *Q. And babies? A. And babies.* », qui provient d'une entrevue télévisée (entre le journaliste Seymour Hersh et le vétéran de la guerre Ron Ridenhour, le 20 novembre 1969) et est accessible à l'époque dans les journaux, insiste sur le fait qu'il a bel et bien eu de jeunes enfants tués lors de l'offensive de My Lai. Par conséquent, les artistes joignent une image et un texte provenant d'intervenants différents, mais qui traitent du même sujet. La police dactylographiée rappelle d'ailleurs clairement le monde journalistique et accentue ainsi l'idée que l'évènement qui nous est représenté a vraiment eu lieu. Il n'est pas indispensable pour le spectateur de connaître la

source exacte des mots, mais cette citation permet d'identifier les éléments de la scène et possède une fonction d'élucidation. Le texte donne une information complémentaire à l'image.

Ce langage verbal tisse des liens explicites avec le journalisme de guerre et il permet de mieux comprendre le sens de l'œuvre. Tout d'abord, le lettrage « Q. & A. » n'est pas anodin, c'est un signe populaire et fréquemment utilisé en anglais comme abréviation des mots *question* et *answer*. De plus, la forme du texte rappelle explicitement la police utilisée par la dactylographie, donc par l'écriture journalistique à l'époque où cette affiche est créée. La forme dactylographiée indique aussi au récepteur de l'œuvre qu'il est devant un fait vérifiable, un événement connu. Le texte placé horizontalement et de haut en bas de l'affiche encadre la scène d'horreur et amène le spectateur à se questionner et à réagir. Le message devient donc encore plus évocateur. La couleur rouge du lettrage rappelle encore le sang se fondant avec l'image photographique. Le langage verbal présent dans l'œuvre du *Art Workers' Coalition* permet non seulement de comprendre l'image, mais indique également au spectateur que cette image n'est pas une fiction.

En somme, cette affiche tente d'établir un contact avec son public. Son contenu est un sujet délicat qui peut faire appel au temps long du regard, ou du moins à la réflexion. Elle devient aussi une sorte d'empreinte de l'évènement qui a eu lieu. L'affiche *Q. And babies? And babies* s'insère dans cette notion que l'artiste peut être un participant à la communauté dite non artistique, un aspect soulevé par Serge Guilbaut dans *Comment New York vola l'idée d'art moderne* paru en 1996. Ce dernier affirme que « le travail d'un artiste trouve ses racines

dans le milieu dans lequel il vit. Le procédé de création sera mis à jour, remettant l'artiste aux prises avec les difficiles réalités quotidiennes²¹⁰ ».

Il n'est pas question, ici, de nier l'autonomie de l'art face aux autres événements et aux autres processus de nature historique, mais plutôt d'affirmer que « l'art s'accomplit dans l'histoire. La réalisation d'une œuvre d'art est un processus historique parmi d'autres actes, d'autres événements, d'autres schémas. C'est une série d'opérations qui se situent dans l'histoire, mais qui agissent aussi sur l'histoire²¹¹ ». En d'autres termes, l'affiche *Q. And babies? And babies* participe et est en relation avec les conditions sociales, politiques et esthétiques des années soixante, autant par son sujet: la guerre du Vietnam, par son médium: l'affiche, et que par sa volonté de sortir des cadres traditionnels de l'art, en sortant dans la rue.

* * *

Ce chapitre a démontré que l'organisation *Art Workers' Coalition* contribue à cette mouvance de contestation et de changements sociaux propre aux années soixante. Nous avons vu que la naissance du AWC arrive au même moment où une grande partie de la communauté artistique dénonce la guerre au Vietnam, tant en questionnant qu'en critiquant la place et le rôle des institutions muséales, dont le MoMA.

Avec leur *Open Hearing*, le AWC dénonce le manque de diffusion de l'art actuel, dont l'art des Afro-Américains et l'art politique américain, en particulier celui dénonçant la guerre au Vietnam dans les grandes institutions. Le AWC questionne le rôle de l'artiste qui, selon lui, doit aller rejoindre les gens dans la rue. L'œuvre d'art n'est plus un simple objet de contemplation. Il pose aussi des

²¹⁰ Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Chambon, 1996, p.16.

²¹¹ T.J. Clark, *Une image du peuple: Gustave Courbet et la révolution de 1848*, op.cit., p.5.

questions. De plus, cette organisation est gérée selon l'idée de « démocratie participative ». Elle est donc décentralisée et ouverte à tous; un aspect soulevé au sujet des groupes contestataires étudiants de l'époque. Finalement, nous avons vu que le AWC a utilisé les stratégies propres aux médias de masse, dont la photographie et l'affiche, des stratégies présentes aussi dans le travail activiste de certains artistes ou dans des formes artistiques récentes comme le pop art. Avec la même visée que les manifestations étudiantes, dans lesquelles le spectacle et l'échange avec le public sont importants, le AWC prend possession de certains lieux, dont le MoMA, en utilisant la performance et l'affiche comme moyens d'expression. Avec la production de l'affiche *Q. And babies? And babies*, le AWC affirme son opposition à la guerre au Vietnam. Pour ce faire, il a utilisé une iconographie propre à l'activisme politique et propre aux nouveaux paradigmes esthétiques des années soixante.

CONCLUSION

Ce mémoire a permis de réfléchir aux liens pertinents entre les affiches politiques qui protestent contre la guerre du Vietnam, plus particulièrement l'œuvre *Q. And babies ? A. And babies*, et les débats sociopolitiques qui ont lieu dans les années soixante. Avec l'aide des théories de l'histoire sociale de l'art, nous avons vu que les affiches politiques deviennent un élément actif du processus historique et que cette histoire prend forme dans la matérialité même de l'œuvre.

L'affiche politique américaine des années soixante est en lien direct avec l'art engagé, elle entretient une indéniable relation et une connexion avec la réalité sociale, avec l'actualité et l'histoire immédiate. Le contexte des années soixante aux États-Unis est propice à la production d'affiche politique où l'on retrouve une multitude de changements politiques et sociaux. En Amérique, la libération et la révolution sont devenus les mots d'ordre de la décennie. Une décennie caractérisée par l'idéalisme, le militantisme, la dissidence et les protestations politiques.

Tout d'abord, l'engagement des Américains au Vietnam est de plus en plus contesté par la population américaine et ce sont les détails sur le massacre de My Lai publiés dans le *Life magazine*, le 20 novembre 1969, qui permettent au public américain de questionner le comportement des soldats au Vietnam. L'une des particularités de cette guerre est qu'elle est en grande partie cachée à la population américaine. Cependant, les reportages des journalistes sur le terrain, qui sont diffusés à la télévision tous les soirs et publiés dans les journaux, permettent au peuple américain de comprendre l'ampleur de l'engagement des

États-Unis dans ce conflit. La diffusion de la guerre à la télévision a comme conséquence de rendre accessible les horreurs de la guerre, et certains reportages, qui révèlent une violence faite aux civils vietnamiens, provoquent la colère de la population américaine. Avec la prolifération des grands réseaux télévisuels indépendants et des images photographiques, la guerre acquiert une plus grande « réalité » pour les gens et modifie la perception de la guerre chez la population. Par conséquent, le peuple américain critique comme jamais auparavant le comportement du gouvernement face à ce conflit.

Ensuite, comme nous l'avons mentionné, la contestation de la guerre touche tous les milieux sociaux. D'une part, elle rejoint la communauté Afro-Américaine qui est non seulement très présente dans les combats au Vietnam, mais qui est aussi confrontée à la lutte pour les droits civiques en sol américain. Cette communauté, et comme les groupes étudiants, met en parallèle les contraintes et sévices imposés aux noirs et aux Vietnamiens. D'autre part, l'émergence de la contre-culture et de la « nouvelle-gauche » constituées en grande partie par la jeune génération deviennent des catalyseurs pour les changements sociaux et politiques. Ces jeunes demandent la liberté de l'expression politique et articulent le concept de la « démocratie participative » qui devient une des pierres angulaires de la contestation étudiante et caractéristique du fonctionnement du SDS. Le mouvement contre la guerre a également interpellé plusieurs autres tranches de la société comme des artistes, des membres du clergé, des membres de syndicats et même des femmes au foyer. Par conséquent, nous remarquons que le mouvement contestataire est particulièrement hétérogène.

Les manifestations politiques prennent également une tournure plus spectaculaire avec l'apparition des *sit-in* et des *teach-in*, des formes de manifestations où la création artistique se mélange avec les dénonciations

politiques. Ces formes de protestations s'insèrent dans cette idée d'échanges et d'expressions artistiques comme c'est le cas avec la performance, le *happening* et les affiches politiques.

Ce mémoire a également démontré que l'affiche politique américaine des années soixante rompt avec l'iconographie traditionnelle et utilise un vocabulaire formel nouveau. Tout d'abord, l'activisme politique dans le travail de l'artiste s'avère un élément important à cette époque. Certains artistes cherchent donc à faire valoir un art à contenu politique et social. Les artistes cherchent également à occuper une plus grande place dans la sphère publique et revendiquent une démocratisation de l'art. Pour atteindre ce but, certains artistes américains des années soixante utilisent des médias reproductibles comme la photographie et l'affiche. L'affiche de cette époque témoigne du nouveau rapport qui existe entre l'objet d'art et l'objet utilitaire produit en masse qui permet une communication élargie et populaire. L'utilisation de ces médias de masse permet également de légitimer la « réalité » du conflit vietnamien et de la transformer en jouant avec les codes et les symboles populaires américains. Les affichistes utilisent la dérision et la déconstruction des symboles, comme celui de l'Oncle Sam ou de Coca-Cola. Ils démantèlent les icônes culturelles autant pour des raisons politiques qu'esthétiques. Influencé par les mouvements artistiques émergeant, comme le Pop Art et l'art conceptuel ainsi que par des stratégies publicitaires, l'affiche politique des années soixante marque une rupture avec le passé en utilisant la photographie. On s'éloigne de l'utilisation du dessin pour laisser place à un canal de transmission, la photographie, qui influence plus fortement la perception du spectateur en raison de sa qualité indicielle. L'esthétique de ces affiches se caractérise par la schématisation des formes et l'utilisation de slogans dans le but de rejoindre un public sensible à la cause militante contre la guerre au Vietnam.

Dans cette recherche, nous avons aussi analysé les liens existants entre l'affiche *Q. And babies ? A. And babies* et la contestation politique et avec les nouveaux paradigmes esthétiques propres aux années soixante. L'affiche *Q. And babies ? A. And babies* produite par le AWC, une organisation qui questionne le fonctionnement, le rôle des institutions muséales et qui conteste la guerre au Vietnam, témoigne de l'implication des artistes dans le monde politico-social. Tout d'abord, le document principal du AWC, l'*Open Hearing* dénonce le manque de diffusion de l'art actuel dans les musées, plus particulièrement le MoMA, et l'absence de l'art à connotation politique qui dénonce la guerre au Vietnam. L'*Open Hearing* questionne également la place de l'art afro-américain dans les musées. Les débats qui sévissent entre les membres du AWC amènent plusieurs dissensions au sein du groupe. Cependant, le AWC est une organisation qui privilégie le droit de parole et qui utilise les règles propres à la « démocratie participative » comme chez les groupes contestataires étudiants. Les manifestations de ce groupe sont également en lien avec les nouvelles formes de protestations qui émergent à l'époque des années soixante. Le GAAG va, quant à lui, s'inspirer des formes d'échanges comme les *sit-in*, la performance ou le *happening* comme moyen d'expression et comme moyen de protestation.

Finalement, nous avons constaté que l'affiche *Q. And babies ? A. And babies*, autant par son iconographie que par sa forme, tente d'établir un contact avec son public. Son langage verbal tisse des liens explicites avec le monde journalistique, un monde qui aura un impact majeur sur la perception des américains face à la guerre du Vietnam. Son sujet, le massacre de My Lai, est typique de la rhétorique visuelle et de l'iconographie propres aux artistes activistes. L'affiche utilise une « syntaxe » compréhensible pour son public, et elle joue un rôle dans l'imaginaire collectif américain. L'affiche *Q. And babies ?*

A. And babies est, en effet, l'expression d'une période qui a changé à jamais la vision que les américains ont d'eux-mêmes et de leurs institutions.

Tout au long de cette recherche, nous avons démontré, avec l'analyse du contexte politique et social, ainsi qu'avec l'analyse des nouveaux paradigmes esthétiques qui émergent à l'époque, que l'affiche politique des années soixante reflète parfaitement le désir des artistes de participer à la contestation politique, à la dénonciation de la guerre au Vietnam et à la lutte pour les droits civiques. Cette lutte se fait par l'entremise des médias de masse reproductibles, et permet ainsi de faire sortir l'art des musées pour le diffuser dans la rue ou lors de manifestations politiques afin de rejoindre un public élargi. Tout cela dans l'optique d'une démocratisation de l'art.

Ce mémoire a permis de comprendre que l'affiche politique des années soixante devient un agent important dans le contexte des années soixante aux États-Unis. Elle est devenue un outil primordial pour la contestation politique et pour la légitimisation de l'art politique dans la sphère artistique. Aujourd'hui, suite à tous ces changements sociaux et esthétiques amenés dans les années soixante, il n'est plus question de débattre sur la pertinence et la place de l'affiche politique dans l'espace visuel. Il s'agit plutôt de se questionner sur l'avènement des nouvelles technologies de masse, comme internet, et qui transforme son rôle et/ou son esthétique. De nos jours, l'affiche politique a-t-elle encore une place dans le travail des artistes activistes? Est-elle encore considérée comme un instrument pertinent pour la lutte militante avec l'avènement des médias sociaux propres à internet. Son message change-t-il en raison des nouveaux canaux de transmission présents dans la sphère publique et artistique? Ce sont en effet des questions qui pourraient faire l'objet d'une recherche future.

APPENDICE A

Liste partielle des membres du *Art Worker's Coalition*

Carl Andre	Naomi Levine
Architects Resistance	Sol Lewitt
Robert Barry	Lucy Lippard
Gregory Battock	Tom Lloyd
Jon Bauch	Lee Lozano
Ernst Benkert	Len Lye
Gloria Greenberg Bressler	James McDonald
Selma Brody	Edwin Mieczkowski
Bruce Brown	Minority A
Bob Carter	Vernita Nemec
Frederick Castle	Barnett Newman
Rosemarie Castoro	John Perrault
Michael Chapman	Stephen Phillips
Iris Crump	Lil Picard
John Denmark	Peter Pinchbeck
Joseph di Donato	Joanna Pousette-Dart
Mark di Suvero	Barbara Reise
George Dworzan	Faith Ringgold
Farman	Steve Rosenthal
Hollis Frampton	Theresa Schwarz
Dan Graham	Gary Smith
Chuck Ginnever	Seth Siegelaub
Bill Gordy	Michael Snow
Alex Gross	Anita Steckel
Hans Haacke	Carl Strueckland
Clarence Hagin	Gene Swenson
Harvey	Julius Tobias
Gerry Hermann	Jean Toche
Frank Hewitt	Ruth Vollmer
D. Holmes	Iain Whitecross
Robert Huot	Jay Wholly
Ken Jacobs	- Ann Wilson
Joseph Kosuth	Wilbur Woods
David Lee	

APPENDICE B

Les treize demandes du *Art Worker's Coalition* délivrées au directeur du MoMA Bates Lowry le 28 janvier 1969

- 1- Le musée devrait tenir un forum public sur le sujet : « *The museum's relationship to artists and to society* ».
- 2- Une section du musée, sous la direction des artistes afro-américains, devrait être consacrée aux œuvres de ces artistes.
- 3- Les activités du musée devraient s'étendre aux Afro-Américains, aux Latino-Américains et aux autres communautés.
- 4- Un comité d'artiste devrait être mis en place annuellement pour la mise en œuvre des expositions.
- 5- Le musée devrait être ouvert deux soirs jusqu'à minuit et l'entrée au musée devrait être gratuite à tout moment.
- 6- Les artistes devraient recevoir un montant d'argent (*rental fee*) pour l'exposition de leurs œuvres.
- 7- Le musée devrait reconnaître le droit d'un artiste à refuser qu'une ou plusieurs de ses œuvres soit exposées lors d'une rétrospective de ce dernier.
- 8- Le musée devrait être transparent et donner sa position concernant les droits d'auteur. Il devrait aussi informer les artistes de leurs droits.
- 9- Un registre des artistes devrait être tenu par le musée.
- 10- Le musée devrait exposer les œuvres expérimentales qui demandent des conditions de conservation particulière.
- 11- Une section du musée devrait être consacrée aux artistes qui ne sont pas représentés par une galerie.
- 12- Le musée devrait engager du personnel compétent pour l'installation et la conservation d'œuvres technologiques.
- 13- Le musée devrait engager une personne responsable des relations entre les artistes et le musée.



Figure 0.1. Jon Hendricks, Irving Petlin, Frazier Dougherty, *Q. and babies A. and babies*, 1969-1970, Art Workers Coalition; sérigraphie sur papier; 60.6 x 96.5 cm.

Figure 1.1. Huynh Cong, *Accidental napalm strike on Trang Bang Village*, 1972, photographie en noir et blanc, dimensions inconnues.





Figure 1.2. Eddie Adams, *General Nguyen Ngoc Loan shooting Vietcong suspect*, 1968, photographie en noir et blanc, dimensions inconnues.



Figure 1.3. Ronald L. Haeberle, *My Lai*, 1968, photographie couleur.



Figure 2.1. Ad Reinhardt, *No War*, 1967, *Artists and Writers Protest Against the War in Viet Nam*, sérigraphie sur deux cartes postales, 66.2 × 53 cm.



Figure 2.2. Artists and Writers Protest, *Collage of Indignation*, 1967, collaboration de 150 artistes, panneau de bois, 3 x 36.5 mètres



Figure 2.3. Mark di Suvero, *Peace Tower*, 1966, The Artist Protest Committee, tour de 18 mètres, 400 panneaux de bois (60 cm carré chacun).



Figure 2.4. Robert Rauschenberg, sans titre, série *Combine*, 1954, combiné: huile, crayon, papier, papier journaux, photographie, bois, vitre; 218 x 93.9 cm.



Figure 2.5. Anonyme, *Fuck the Draft*, nd; Dirty Linen Corp. (New York); sérigraphie sur papier; 73.6 x 52 cm.



Figure 2.6. Anonyme, *Chanel*, 1969; Violet Ray; sérigraphie sur papier, 54.6 x 40.6 cm.



Figure 2.7. James Montgomery Flagg, *I Want You*, 1917, sérigraphie, 63.5x 83.8 cm.

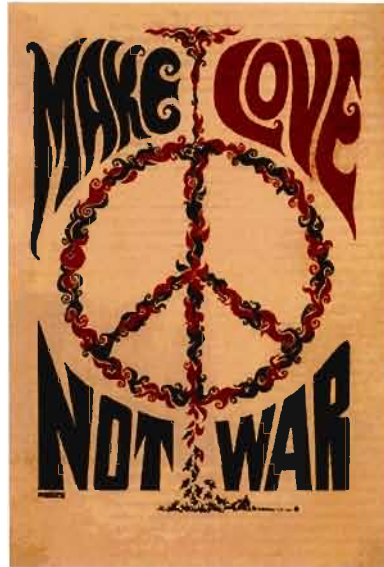


Figure 2.8. Anonyme, *Make Love Not War*, nd; sérigraphie sur papier, dimensions inconnues.

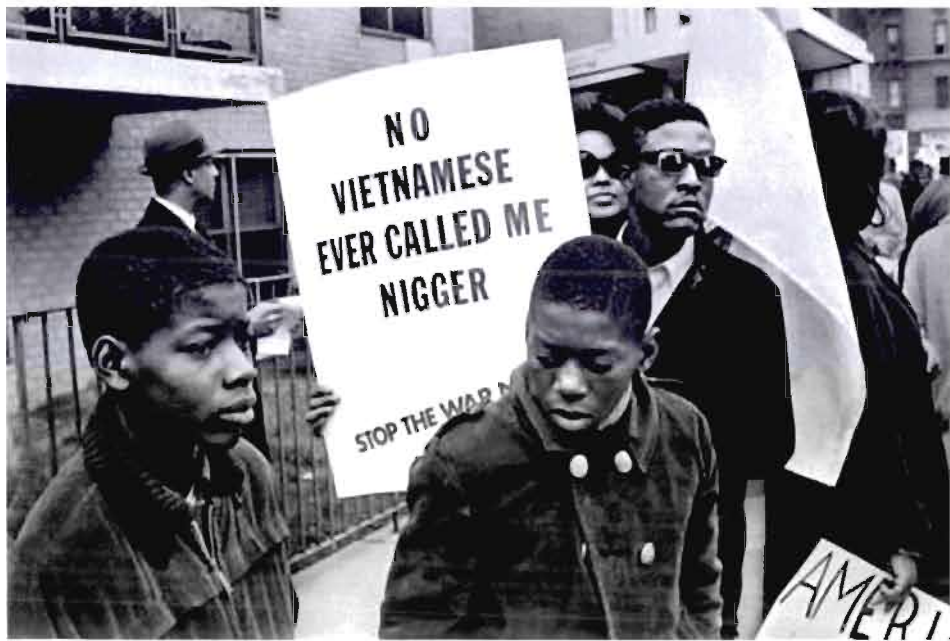


Figure 2.9. Builder Levy, *No Vietnamese Never Called Me a Nigger*, 1967, photographie d'une démonstration à la *Harlem Peace March to End Racial Oppression*, affiche anonyme (photo: *Black Panthers*)



Figure 2.10. Anonyme, *Come to Detroit*, 1968; Students for a Democratic Society; sérigraphie sur papier; 43 x 55.8 cm.



Figure 2.11. Anonyme, *Resist ! October 16*, 1967; Vietnam Day Committee; sérigraphie sur papier; 55.8 x 35.5 cm.



Figure 2.12. Anonyme, *For All Time*, ca.1971; Specialty Imports Inc.; sérigraphie sur papier; 83.8 x 53.3 cm.



Figure 2.13. Lorraine Schneider, *War is not Healthy for Children*, 1966, Another Mother Production, sérigraphie sur papier, dimensions inconnues.



Figure 2.14. Anonyme, *Hitler with Nixon Mask*, ca. 1970; dimensions inconnues.



Figure 2.15. Anonyme, *I Want Out!*, 1971; Committee to Help Unsell the War; sérigraphie sur papier; 101.6 x 73 cm.

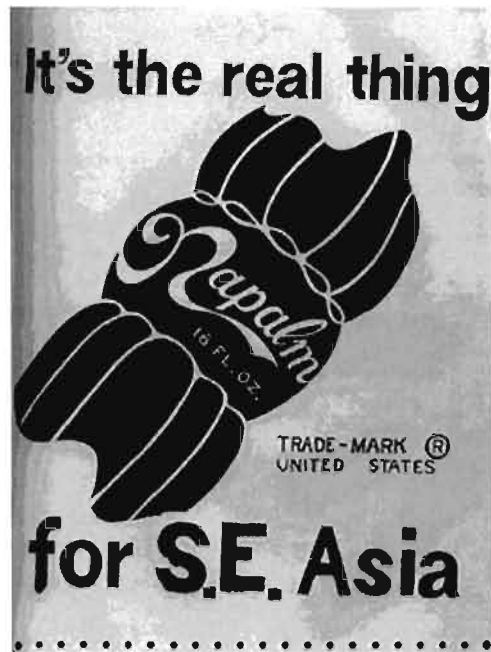


Figure 2.16. Anonyme, *Its the Real Thing*, 1970; sérigraphie sur papier; 35.5 x 27.9 cm.



Figure 2.17. Tomi Ungerer, *Eat*, 1967, sérigraphie sur papier; 66 x 50.8 cm.



Figure 2.18. Jay Belloli, *America is Devouring its Children*, 1970, sérigraphie sur papier, 53.3 x 35.5 cm.



Figure 2.19. Francisco Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, 1819-1823, peinture murale transférée sur toile, 146 cm × 83 cm.



Figure 3.1. Photographie du *Art Worker's Coalition*, démonstration le 31 octobre 1969, où le GAAG s'introduit à l'intérieur du MoMA pour enlever l'œuvre de Malevich *White on White*, afin de la remplacer par le manifeste du AWC (photo : GAAG).



Figure 3. 2. *Art Worker's Coalition, The one blood Dollar*, 1970, pamphlet distribué lors des demonstrations au MoMA, dimensions inconnues.



Figure 3.3. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, peinture à l'huile, 349 cm × 776 cm.



Figure 3.4. Photographie du Art Workers' Coalition prise lors d'une démonstration devant l'oeuvre de Pablo Picasso *Guernica* au MoMA le 8 janvier 1970 (photo: *Art Worker's Coalition*).

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHS

- Anderson, Walt. 1969. *The Age of Protest*. Californie: Pacific Palisades, 268 p.
- Ault, Julie et Brian Wallis. 1999. *Art Matters : How the Culture Wars Changed America*. New York: New York University Press, 316 p.
- Barthes, Roland. 1991. *L'aventure sémiologique*. Paris : Éditions du Seuil, 358 p.
- Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 412 p.
- Bauret, Gabriel. 1992. *Approches de la photographie*. Paris: F. Nathan, 127 p.
- Berger, Maurice. 1988. *Representing Vietnam: The Antiwar Movement in America*. New York: Hunter College Art Gallery, 355 p.
- Bonnell, Victoria E. 1997. *Iconography of Power : Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley: University of California Press, 363 p.
- Clark, T.J. 1991. *Une image du peuple: Gustave Courbet et la révolution de 1848*. Villeurbanne: Art Edition, 285 p.
- Couture, Francine. 1993. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*. Montréal: VLB Éditeur, 341 p.
- Crow, Thomas. 1996. *The Rise of the 1960's*. New York: Perspectives, 192 p.
- Eysenck, Micheal W. 2004. *Psychology : An international Perspective*. Londres: Psychology Press, 992 p.
- Farber, David. 1994. *The Age of Great Dreams: America in the 1960's*. New York: Hill and Wang, 296 p.
- Fraschina, Francis. 1999. *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester: Manchester University Press, 248 p.

- Gervereau, Laurent. 1991. *La propagande par l'affiche*. Paris: Syros/Alternatives, 180 p.
- Greenberg, Clement. 1961. *Art and Culture*. New York: Beacon Press, 301 p.
- Griggers, Camilla. 1997. « War and the Politics of Perception » dans *Visualizing the War*. Essai.
- Groupe Mu. 1992. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil, 504 p.
- Gucht, Daniel Vander. 2004. *Art et politique : pour une redéfinition de l'art engagé*. Bruxelles: Labor, 93 p.
- Guilbault, Serge. 1996. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Nîmes: J. Chambon, 342 p.
- Hall, Edward T. 1971. « Les distances chez l'homme » dans *La dimension cachée*. Paris: Seuil, 201 p.
- Harel, Véronique. 1998. *Les affiches de la Grande Guerre*. Péronne, France: Historial de la Grande Guerre, 123 p.
- Judd, Donald. 1991. *Impérialisme, nationalisme et régionalisme, Écrits 1963-1990*. Paris: Daniel Lelong, 355 p.
- Kardon, Janet. 1987. *1967: At the Crossroads*. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 104 p.
- Karnow, Stanley. 1983. *Vietnam, A History, The First Complete Account of Vietnam at War*. New York: The Viking Press, 752 p.
- Kendrick, Alexander. 1974. *The Wound Within, America in the Vietnam Years, 1945-1974*. Boston: Little, Brown and Company, 432 p.
- Kester, Grant H. 1998. *Art, Activism and Oppositionality: Essays from Afterimage*. Durham: Duke University, 318 p.
- Kunzle, David. 1971. *Posters of Protest: the Posters of Political Satire in the U.S. 1966-1970*. Santa Barbara: University of California, 160 p.
- Ledru, Raymond. 1991. *La jeunesse américaine et la guerre du Vietnam : ampleur et Impact de la contestation dans les années soixante*. Paris: Didier Édition, 501 p.

- Lippard, Lucy R. 1990. *A Different War: Vietnam in Art*. Seattle: The Real Comet Press, 131 p.
- Lippard, Lucy R. 1984. « Trojan Horses: Activist Art and Power » dans *Art After Modernism : Rethinking Representation*. New York: Godine, p.342-
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 404 p.
- McLuhan, Marshall. 2001. *The medium is the message*. New York: Random House, 160 p.
- McNamara, Robert. 1995. *Retrospect. The Tragedy and Lessons of Vietnam*. New York: Time Books, 414 p.
- McQuiston, Liz. 1993. *Graphic Agitation: Social and Politic Graphics since the Sixties*. London: Phaidon, 240 p.
- McWilliams, John C. 2000. *The 1960's Cultural Revolution*. Wesport: Connecticut Greenwood Press, 187 p.
- Pincas, Stéphane. 2006. *Née en 1842. Une histoire de la publicité*. Paris: Mundocom, 336 p.
- Popper, Frank. 1985. *Art, action et participation*. Paris: Chêne, 368 p.
- Rickards, Maurice. 1970. *Posters of Protest and Revolution*. New York: Walker, 80 p.
- Sandler, Irving. 1988. *American Art of the 1960's*. New York: Harper and Row, 412 p.
- Solomon-Godeau, Abigail. 1984. « Photography after Art Photography dans *Art after modernism: Rethinking Representation*. New York: Godine, p.81-
- Sturken, Marita. 1997. *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids Epidemic and the Politics of Remembering*. Los Angeles: University of California Press, 358 p.
- Tesner, Linda Brady. 2001. *Strike: Printmakers as Social Critics*. Portland: Lewis and Clark College, 15 p.
- Timmers, Margaret. 1998. *The Power of the Poster*. London: Victoria and Albert Museum, 252 p.

Touraine, Alain. 1972. *Université et société aux États-Unis*. Paris: Seuil, 300 p.

Vergnaud, Didier et Didier Arnaudet. 2003. *Les affiches ne meurent jamais: l'affiche comme lieu d'échange*. Bordeaux: Bleu du Ciel, 32 p.

Weill, Alain. 1995. *Affiches politiques et sociales: sixièmes rencontres Internationales des arts graphiques*. Paris: Somogy, 124 p.

Zelizer, Barbie. 2002. « The Voice of the Visual in Memory », *Framing Public Memory*, Annenberg School for Communication, University of Pennsylvania, pages 157-186.

SOURCES PRIMAIRES

Coalition, Art Worker's. 1969. *Open Hearing*. New York: Art Worker's Coalition, 147 p.

Coalition, Art Worker's. 1969- 1971. *Documents I*. New York: Art Worker's Coalition, 124 p.

Hayden, Tom. 1962. *Port Huron Statement*. New York: SDS, 7 p.

Party, Black Panther. 1966. *Plate-forme et programme*. New York: Black Panther Party, 2 p.

CATALOGUES D'EXPOSITION

Aquin, Stéphane, Anna Detheridge et Alan Bean. 2003. *Global Village, The 1960's*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2 octobre 2003 au 18 janvier 2004). Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 207 p.

Martin, Susan. 1996. *Decade of Protest: Political Posters from the United States, Vietnam, Cuba: 1965-1975*. Catalogue d'exposition (Santa Monica, Track 16 gallery, 19 janvier-9 mars 1996). Santa Monica: Smart Art Press, 112 p.

Sundell, Nina Castelli. 1989. *The Turning Point: Art and Politics in the Nineteen-Sixty-Eight*. Catalogue d'exposition (New York, Lehman College Art Gallery, 10 novembre, 1988-14 janvier, 1989). New York: City University of New York, 250 p.

PÉRIODIQUES

Andrews, Benny. 1980. « Pics in the Sky ». *Art Workers News*, volume 10, numéro 4 (décembre), p.11-16.

Schwartz, Therese. 1974. « The Politicalization of the avant-garde ». *Art in America*, Février, p.80-84.

ARTICLE DE JOURNAL

Glueck, Grace. 1969. « J'accuse, Baby ! She Cried ». *New York Times* (New York), 20 avril 1969.

MÉMOIRE

Mercier, Christine. 1997. « Les relations entre le gouvernement, l'armée et les médias durant la guerre du Vietnam ». Mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 137 p.

DOCUMENTAIRE

Bilton, Micheal et Kevin Sim. 1988. *Four Hours in My Lai*. Vidéocassette VHS, 70 min, son, couleur, Yorkshire: Television documentary broadcast.

DICTIONNAIRE

Robert, Paul. 2007. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Nouvelle édition millésime.

SITES INTERNET

www2.iath.virginia.edu.

<http://primaryinformation.org/awc>

www.journalofaestheticsandprotest.org.